

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ESSAYISTE ENTRE DEUX CHAISES :

HYBRIDITÉ ET POSTURE DE L'ÉNONCIATEUR DANS LES ESSAIS DE FRANÇOIS PARÉ

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

RACHEL VEILLEUX

JUIN 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mes parents, Louise Roy et Luc Veilleux, pour leur soutien inconditionnel tout au long de mon – long! – parcours scolaire. Votre confiance et vos encouragements m'ont été extrêmement précieux.

Jake, thank you for your patience and for your support through this project. Thanks for listening to those many “passionate monologues” about cultural identities, Franco-Ontarian literature, the Acadian deportation and the many other subjects which I don't have space to list!

Enfin, merci à Lucie Robert pour sa lecture attentive de mon mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
L'ESSAI ÉCLATÉ : <i>LES LITTÉRATURES DE L'EXIGUITÉ</i>	7
1. Sur l'essai	9
1.1 Essai et prose d'idées	9
1.2 Caractéristiques de l'essai	11
1.3 Les registres de l'essai	13
2. <i>Les littératures de l'exigüité</i> : essai cognitif, introspectif et polémique	15
2.1 Essai cognitif	15
2.2 Essai polémique	17
2.3 Essai introspectif	21
3. Une œuvre fragmentaire	23
3.1 Une Encyclopédie de l'exigüité	24
3.2 Journal	27
CHAPITRE II	
FIGURES DE L'INTELLECTUEL ET DE L'ÉCRIVAIN	32
1. Écrivains et institutions universitaires en Ontario français	33
2. L'intellectuel comme marginal et résistant	37
2.1 Barthes et les siens	41

3. Filiations	44
3.1 Le grand parchemin (Païement, Dickson, Roy et les autres)	45
3.2 Patrice Desbiens et les mots qui restent	49
CHAPITRE III	
NARRATIVITÉ ET FICTION	58
1. Frontières de l'essai : littérature, fiction et narrativité.....	59
1.1 Métaphore des dunes.....	63
1.2 Sept figures paraboliques du rassemblement	65
1.3 Le grand récit	69
1.4 Ida Papineau.....	71
2. Récits et fictions de soi.....	77
2.1 Les rives du lac Érié.....	78
2.2 L'album de l'appartenance et de la désertion.....	81
CONCLUSION.....	87
BIBLIOGRAPHIE.....	94

RÉSUMÉ

Les travaux de François Paré sont incontournables dans le champ de la recherche sur les littératures minoritaires au Canada. En 1992, la publication des *Littératures de l'exiguïté* a suscité un intérêt du milieu universitaire autant québécois que canadien pour les littératures francophones hors Québec, jusque-là peu étudiées. Traduit en plusieurs langues et devenu un classique dans les universités, l'essai a donné son titre à tout un corpus littéraire. Les trois essais qui lui ont succédé – *Théories de la fragilité* (1994), *La distance habitée* (2003) et *Le fantasme d'Escanaba* (2007) – ont également joui d'un succès critique considérable. Si les concepts développés par Paré dans ses essais ont fait l'objet de nombreuses recherches, les œuvres n'ont toutefois jamais été étudiées en tant qu'objets littéraires. Dans ce mémoire, nous nous intéresserons justement à la poétique essayistique de François Paré.

Dans son article « L'héroïsme de la marge », François Ouellet observe chez l'essayiste « tout un art de la feinte [et de] la mise en scène¹ », Paré se représentant comme un essayiste fasciné, hanté par son sujet. En se mettant constamment en scène *écrivain*, il insiste sur les conditions de son écriture – celles, exiguës, de l'Ontario français –, et brouille encore davantage la frontière séparant l'essayiste de son sujet, soit l'écrivain en situation minoritaire. Dans ce mémoire, nous chercherons à dépasser cette mise en scène afin de voir de quelle façon Paré envisage la nature de son travail essayistique et la place qu'il occupe dans le champ littéraire. À cheval entre la critique universitaire et l'essai, son œuvre présente en effet une hybridité particulière. Nous tenterons donc de voir dans quelle mesure cette hybridité peut être comprise comme résultant, et c'est là notre hypothèse, d'une tension entre une posture universitaire et celle, inassumée, de l'écrivain.

Plus largement, l'objet des pages qui suivent pourrait se formuler ainsi : qu'est-ce qui, mis à part leur contenu théorique, fait l'unicité et l'originalité des essais de François Paré? Également, comment l'hybridité des œuvres peut-elle être envisagée comme le fondement d'une poétique paréenne?

Le choix de notre corpus, constitué des *Littératures de l'exiguïté* (1993), de *Théories de la fragilité* (1994), de *La distance habitée* (2003) et du *Fantasme d'Escanaba* (2007), reflète notre ambition de rendre compte d'un parcours d'écriture, et nous permettra d'observer l'émergence d'un récit autobiographique, une « fiction de soi », qui se construit d'un essai à l'autre. Nous observerons entre autres la présence d'un discours narratif qui croît en importance au fil de l'œuvre, se dissociant peu à peu de sa fonction rhétorique pour converger de plus en plus vers l'imaginaire.

Mots clés : François Paré; essai littéraire; essai critique; hybridité; identité culturelle; littérature franco-ontarienne; littérature franco-canadienne.

¹ François Ouellet, « L'héroïsme de la marge. Les essais de François Paré », *Tangence*, n° 56, 1997, p. 55.

INTRODUCTION

Les travaux de François Paré sont incontournables dans le champ de la recherche sur les littératures minoritaires au Canada. Pour qui s'intéresse aux littératures franco-ontarienne et acadienne ou à leurs consœurs de la francophonie canadienne, la lecture de ses essais constitue un passage obligé. Paré est surtout reconnu pour *Les littératures de l'exiguïté*¹, un premier essai publié en 1992 qui a suscité un intérêt du milieu universitaire autant québécois que canadien pour les littératures francophones hors Québec. Pour Robert Major, l'essai a provoqué « un choc en profondeur dans notre perception de la Littérature », « [c]e que dans d'autres disciplines on appelle un changement radical de paradigme, une révolution épistémologique² ». La publication des trois essais suivants – *Théories de la fragilité*³, *La distance habitée*⁴ et *Le fantasme d'Escanaba*⁵ – a confirmé la pertinence et l'originalité de la pensée de François Paré⁶. Toutefois, si les concepts développés dans ses essais suscitent l'attention des chercheurs, son style essayistique n'a été jusqu'à maintenant que peu étudié. Pourtant, à la suite de François Ouellet, nous croyons que la force de l'œuvre réside moins dans le propos sur les littératures minoritaires que dans le « discours par lequel l'essayiste saisit son objet, s'engageant résolument dans l'aventure de l'écriture⁷ ». Nous aborderons

¹ François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, 2001 [1992].

² Robert Major, « L'intellectuel comme marginal et résistant », Préface, dans François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, op. cit., p. 9.

³ François Paré, *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, 1994.

⁴ François Paré, *La distance habitée*, Ottawa, Le Nordir, 2003.

⁵ François Paré, *Le fantasme d'Escanaba*, Québec, Nota Bene, 2007. Désormais, les références infrapaginales aux quatre essais de Paré seront abrégées. Elles se limiteront au titre de l'ouvrage, suivi du numéro de la page concernée.

⁶ Paré a également coécrit deux essais avec François Ouellet: *Traversées* (Ottawa, Le Nordir, 2000) et *Louis Hamelin et ses doubles* (Québec, Nota bene, 2008).

⁷ François Ouellet, « L'héroïsme de la marge. Les essais de François Paré », *Tangence*, n° 56, 1997, p. 40. François Ouellet est l'un des seuls à s'être intéressé aux essais de François Paré en tant qu'objets littéraires. Nous reconnaissons l'apport important de son article « L'héroïsme de la marge » à notre recherche.

donc les essais comme des œuvres littéraires à part entière, notamment à la lumière de leur appartenance au genre essayistique.

À l'origine, notre curiosité envers l'œuvre de François Paré a été suscitée par l'originalité formelle des *Littératures de l'exiguïté*, une œuvre dont l'hybridité semblait défier les codes de l'essai universitaire. Mais comment une œuvre aussi subjective, éclatée, digressive et polémique peut-elle être citée aussi souvent dans les colloques et les articles scientifiques, au même titre que des ouvrages de référence? Car comme le remarque Benoit Doyon-Gosselin, il s'agit d'un « livre-phare que l'on ne finit plus de citer dans les colloques, les articles et les cours⁸ ». Dans un court texte à propos de son parcours, Paré s'étonne d'ailleurs lui-même que *Les littératures de l'exiguïté* soit si « souvent cité, [mais] inévitablement dépouillé de ses paradoxes et de ses contradictions⁹ ». L'ouvrage, qui oscille entre l'essai universitaire et l'essai littéraire, est en effet marqué par l'hybridité formelle et l'hétérogénéité des discours. Composé d'une suite de courts fragments aux titres tantôt descriptifs, tantôt fantaisistes (« atypiques, vagues et accrocheurs¹⁰ », écrit François Ouellet), l'essai présente une structure qui est bien loin de celle généralement associée à l'essai universitaire. La posture de l'essayiste est également singulière : dès les premières pages de l'essai, Paré – homme érudit qui parle aussi bien de la Renaissance française que de l'institution littéraire québécoise – annonce que son discours sur la littérature est éminemment subjectif, puisqu'il lui est désormais « impossible de voir la Littérature – toute la Littérature, voilà la question – autrement que par les yeux inquiets de ces bandes exiguës de culture, ces écritures de l'exiguïté¹¹ ». Cette affirmation, si elle témoigne bien de la subjectivité de l'essayiste, est également représentative du ton à la fois romantique et désespéré, voir excessif, de Paré.

⁸ Benoit Doyon-Gosselin, « Le fantasme de François Paré », *Liaison*, n°139, 2008, p. 138.

⁹ François Paré, « Le fils éperdu », Postface, dans Lucie Hotte et Guy Poirier (dir.), *Habiter la distance. Études en marge de La distance habitée*, Sudbury, Prise de parole, 2009, p. 185.

¹⁰ François Ouellet, *op. cit.*, p. 43.

¹¹ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 19.

Dans un article paru la même année que *Les littératures de l'exiguïté*, Robert Dion remarquait dans la critique québécoise une « la ligne de fracture pass[ant] entre savoir et écriture, c'est-à-dire entre recherche et démarche "essayiste" ». Pour Dion, « c'est par rapport à ces deux pôles contraires que le critique doit désormais se situer¹² ». Dans ce mémoire, nous chercherons justement à voir de quelle façon François Paré conjugue discours du savoir et pratique de l'écriture, cette dualité caractérisant non pas seulement son premier essai, mais l'ensemble de son œuvre. Dans notre premier chapitre, nous ne nous intéresserons donc pas au contenu théorique des *Littératures de l'exiguïté*, mais plutôt à l'hétérogénéité discursive de l'œuvre. En ayant recours aux travaux de Robert Vigneault sur les différents registres de l'essai, nous montrerons comment les essais de Paré – qui tiennent à la fois de l'article de critique universitaire et de l'essai littéraire – oscillent principalement entre les registres *introspectif* – « où l'énonciateur est non seulement sujet mais aussi objet de son discours¹³ » – et *cognitif* – « où l'accent est mis sur les idées exprimées¹⁴ ». Un troisième registre, *polémique*, entrera également en jeu. Nous étudierons ainsi comment les trois registres cohabitent et s'imbriquent l'un dans l'autre, par quelles stratégies l'essai met en scène le savoir. Nous verrons finalement comment l'aspect plus ou moins fragmentaire des essais de Paré peut être interprété, à la lumière de leur appartenance à un double registre introspectif/cognitif, comme relevant du carnet de lecture ou de l'encyclopédie (une forme d'« Encyclopédie de l'exiguïté »).

L'hybridité de l'essai, qui oscille entre savoir et écriture, peut également être envisagée par rapport au parcours de l'essayiste. De Montréal à Hearst en passant par Buffalo, le parcours qui a mené François Paré à occuper une position centrale – presque patriarcale – dans la recherche sur les littératures franco-canadiennes est révélateur de cette fracture. Né à Longueuil (Québec) en 1949, Paré étudie d'abord les lettres à l'Université de Montréal. Quelques années plus tard, il déménage à Buffalo, où il entreprend des études supérieures à la

¹² Robert Dion, « Critique universitaire et critique d'écrivain. Le Cas d'André Brochu », *Études littéraires*, vol. 25, n° 1-2, 1992, p. 193-194.

¹³ Robert Vigneault, *L'écriture de l'essai*, Montréal, Hexagone, 1994, p. 95.

¹⁴ *Ibid.*, p. 94.

State University of New York¹⁵. Pendant les cinq années passées dans la ville frontalière, il rencontre entre autres Michel Foucault et Hubert Aquin, qui enseignent à l'université que Paré fréquente¹⁶. S'étant spécialisé en littérature française, Paré dépose en 1977 une thèse de doctorat sur les *Essais* de Montaigne¹⁷, puis déménage par la suite en Ontario, où il obtient un poste de professeur de littérature française. Tout en continuant ses travaux de recherche sur la Renaissance, il commence toutefois à s'intéresser à la culture franco-ontarienne et écrit dans diverses revues sur le sujet. Il s'engage notamment beaucoup dans *Liaison*, une revue aux positions parfois qualifiées d'« anti-universitaires », qui sert de ralliement aux écrivains et artistes franco-ontariens¹⁸. Ainsi, outre sa double identité culturelle – québécoise et franco-ontarienne –, Paré fait également partie de deux communautés bien distinctes : celle des gens du milieu littéraire (écrivains, éditeurs, pigistes, etc.), et celle de l'université. Dans notre deuxième chapitre, nous tenterons ainsi de voir comment l'hybridité discursive de l'essai pourrait être interprétée à la lumière de cette double posture de l'essayiste.

C'est dans *Théories de la fragilité* (1994), le deuxième essai de François Paré, que la figure de l'écrivain est la plus présente. Plus intimiste que le précédent, l'ouvrage présente un essayiste qui se questionne sur sa pratique littéraire. Dans « L'héroïsme de la marge », Ouellet observe chez Paré « tout un art de la feinte [et de] la mise en scène¹⁹ », l'auteur se représentant comme un essayiste fasciné, hanté par son sujet. En se mettant constamment en scène *écrivain*, Paré insiste sur les conditions de son écriture – celles, exiguës, de l'Ontario français –, et brouille encore davantage la frontière séparant l'essayiste de son sujet, soit l'écrivain en situation minoritaire. Le thème de la fragilité, d'abord associé aux œuvres que les différents chapitres de l'essai étudient, s'incarne également dans les courts chapitres intercalaires dans lesquels l'essayiste met en scène ses doutes quant à sa pratique littéraire.

¹⁵ « François Paré », Notes biographiques, dans *Les littératures de l'exiguïté*, *op. cit.*, p. 225.

¹⁶ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 56.

¹⁷ François Paré, « L'œuvre déconcertante: essai de description du discours autobiographique chez Montaigne », Thèse de doctorat, Buffalo, State University of New York, 1977.

¹⁸ François Paré, « La normalisation du corpus franco-ontarien », dans Ali Reguigui et Hédi Bouraoui (dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, 2007, p. 95.

¹⁹ François Ouellet, *op. cit.*, p. 55.

Nous nous intéresserons particulièrement à la façon dont il invoque les figures d'autres écrivains afin de se situer dans un rapport de filiation littéraire avec eux. L'étude de *Théories de la fragilité* convoque également certaines questions liées au parcours de l'essayiste, notamment celle de ses origines québécoises.

Entre la publication de *Théories de la fragilité* (1994) et celle de *La distance habitée* (2003), il s'est écoulé presque une décennie. Cette rupture coïncide avec un renouvellement à la fois théorique et formel. Alors que les deux premiers essais présentent une idéologie de la lutte et de la résistance, *La distance habitée* porte davantage sur les stratégies d'accommodement. Sur le plan de l'écriture, c'est cependant la présence accrue de formes narratives qui est remarquable. Ainsi, notre troisième chapitre portera sur l'incursion du fictionnel au cœur du discours essayistique dans les troisième et quatrième essais de Paré, soit *La distance habitée* et *Le fantasme d'Escanaba* (2007). Après un bref survol des principaux travaux sur le sujet de la fiction dans l'essai (Vigneault, Audet, Belleau), nous nous intéresserons à l'incursion de formes fictionnelles et narratives dans le texte de l'essai. Alors que, dans *Les littératures de l'exiguïté*, l'imaginaire est surtout convoqué par le biais de la métaphore, à partir de *La distance habitée* la fiction s'inscrit dans des procédés davantage narratifs. Le curieux chapitre « Sept paraboles du rassemblement²⁰ » servira de point de départ à notre analyse de la parabole, une figure de prime abord rhétorique, mais utilisée par Paré afin d'introduire le récit au cœur de l'essai. Dans *Le fantasme d'Escanaba*, l'histoire « aux trois quarts inventés » d'Ida Papineau²¹ se situe à la jonction de la parabole et du récit de fiction.

Enfin, et c'est là à notre avis l'une des caractéristiques les plus intéressantes de l'œuvre de Paré, nous nous intéresserons à la présence d'un récit autobiographique qui se construit d'un essai à l'autre et qui, loin d'évoluer en marge du discours théorique de l'essai, en est plutôt partie intégrante. Dans *Le fantasme d'Escanaba*, une œuvre marquée par la nostalgie et la tristesse, ce récit culmine et permet de réinterpréter certains fragments des œuvres précédentes.

²⁰ « Sept paraboles du rassemblement », dans *La distance habitée*, p. 117-139.

²¹ « Ida Papineau, 15 ans, morte le jour de sa naissance », dans *Le fantasme d'Escanaba*, p.18-26.

Dans ce mémoire, nous nous intéresserons donc à la forme des œuvres de François Paré, dont l'hybridité témoigne – et c'est là notre hypothèse – d'une tension entre une posture universitaire et celle, inassumée, de l'écrivain. Nous observerons entre autres la présence d'un discours narratif qui croît en importance au fil de l'œuvre, se dissociant peu à peu de sa fonction rhétorique pour converger de plus en plus vers l'imaginaire. Le choix de notre corpus, constitué des *Littératures de l'exiguïté* (1992), de *Théories de la fragilité* (1994), de *La distance habitée* (2003), et du *Fantasme d'Escanaba* (2007), reflète notre ambition de rendre compte d'un parcours d'écriture, et nous permettra d'observer l'émergence d'un récit autobiographique, une « fiction de soi », qui se construit d'un essai à l'autre. En conclusion de ce mémoire, nous brosserons un portrait de l'évolution de la pratique essayistique de François Paré, une œuvre hybride, *a priori* théorique, mais dont le caractère de plus en plus littéraire révèle des aspirations qui dépassent le domaine de l'essai universitaire. Enfin, si la pratique essayistique de certains critiques littéraires québécois a été déjà étudiée sous un angle similaire – pensons à Gilles Marcotte ou à André Brochu, à la fois critiques littéraires, essayistes et romanciers –, l'originalité de notre mémoire tient dans l'absence chez François Paré d'une telle œuvre romanesque ou poétique. C'est le texte de l'essai seul qui révèle l'écrivain.

CHAPITRE I

L'ESSAI ÉCLATÉ : *LES LITTÉRATURES DE L'EXIGÜITÉ*

Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches
Par bonds quitter cette chose pour celle-là
Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux
C'est là sans appui que je me repose.

Hector de Saint-Denys Garneau²³

Publié en 1992, *Les littératures de l'exiguïté* a remporté le Prix du Gouverneur général du meilleur essai de langue française. « Certains livres arrivent à point », écrit Robert Major dans la préface de la troisième édition de l'œuvre, observant que l'essai est arrivé au moment idéal, où la « jonction particulière d'un moment, d'une pensée, d'une écriture » créait une réception optimale²⁴ ». Dans *Les littératures de l'exiguïté*, Paré explique en effet que « s'il y a une uniformisation certaine des discours culturels partout dans le monde », nous assistons également à « l'émergence d'une myriades de petites cultures, autochtones, minoritaires, insulaires et autres, qui n'avaient pas de place auparavant dans les structures hégémoniques de diffusion des idées²⁵ ». Au Québec, à l'époque de la parution de l'essai, cette ouverture se manifeste entre autres par l'intérêt grandissant des chercheurs en littérature pour les « écritures migrantes », ces textes littéraires produits par des écrivains immigrants ou

²³ Hector de Saint-Denys Garneau, *Liminaire, Regard et jeux dans l'espace*, Montréal, Fides, 1972 [1938], p. 31.

²⁴ Robert Major, « L'intellectuel comme marginal et résistant », *op. cit.*, p. 8.

²⁵ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 205.

appartenant à différentes communautés culturelles²⁶. *Les littératures de l'exiguïté* a beaucoup en commun avec certains essais issus de ce mouvement critique, notamment *L'écologie du réel*²⁷ de Pierre Nepveu. Plusieurs des thèmes et concepts centraux de Paré – l'altérité, l'hybridité culturelle, la diaspora, le communautaire – sont justement caractéristiques de la critique des « écritures migrantes », qui sur le plan théorique doit certains concepts aux études postcoloniales et aux *cultural studies*.

À l'image des œuvres auxquelles il s'intéresse, l'essai de Paré est caractérisé par son hybridité formelle et discursive. Ainsi, Robert Major parle d'un « livre qui tient autant de l'essai que du journal intime, de l'analyse critique que du cri du cœur, de l'exposé savant que du plaidoyer²⁸ ». Dans ce premier chapitre, nous proposons de relire *Les littératures de l'exiguïté* à la lumière des codes du genre essayistique auquel il appartient. Nous verrons entre autres comment l'utilisation de différents registres qui suggèrent des postures énonciatives opposées – les registres cognitif, introspectif et polémique – permet à l'essayiste de créer une œuvre complexe qui offre plusieurs points de vue tout en restant cohérente. Enfin, nous verrons comment la structure fragmentaire de l'œuvre évoque à la fois le journal et l'encyclopédie, deux genres qui usent de stratégies différentes afin de transmettre un savoir. Nous appuierons notre analyse sur les principaux travaux théoriques sur l'essai (Vigneault, Paquette, Terrasse), ainsi que sur les travaux d'autres chercheurs portant sur deux essais qui ont plusieurs points en commun avec celui de Paré, soit *Roland Barthes par Roland Barthes*²⁹ et *L'écologie du réel*³⁰.

²⁶ Sur le sujet des écritures migrantes, voir *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)* (Clément Moisan et Renate Hildebrand, Montréal, Nota Bene, 2001); *Écritures migrantes et identités culturelles* (Clément Moisan, Québec, Nota Bene, 2008); et *Les passages obligés de l'écriture migrante* (Simon Harel, Montréal, XYZ, 2005).

²⁷ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.

²⁸ Robert Major, « La création dans les marges francophones », *Liaison*, n° 85, 1996, p. 19.

²⁹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975. Tout comme *Les littératures de l'exiguïté*, l'essai de Barthes est constitué d'une suite de courts fragments chapeautés de titres tantôt descriptif, tantôt fantaisistes. Outre leur structure formelle similaire, les deux essais ont en commun l'hétérogénéité de leur contenu : théorie littéraire, herméneutique, discours autobiographique,

1. Sur l'essai

1.1 Essai et prose d'idées

Publié en 1977, l'ouvrage fondateur de Jean Terrasse, *Rhétorique de l'essai*³¹, marque un tournant important dans la réflexion sur l'essai littéraire. Bien que la recherche se soit beaucoup développée durant les dernières décennies (notamment grâce aux travaux de Robert Vigneault et de Jean-Marcel Paquette), un certain flou générique entoure toujours l'essai, souvent confondu avec la prose d'idées. Il y a pourtant une distinction importante à faire entre les deux genres : si l'essai est un type de prose d'idées, comme l'explique Robert Vigneault, « le mot essai ne dénote pas l'ensemble de la prose d'idées, bien au contraire³² ». Ainsi, « [l]es études, traités, monographies, discours, éditoriaux, thèses, pamphlets, dissertations, sermons, sont bel et bien de la prose d'idées, mais non de l'essai³³ ». Finalement, la façon dont la prose d'idées transmet un savoir s'oppose tout à fait à celle de l'essai, puisque « [le] sujet qu'on traite à fond, systématiquement, de manière exhaustive, jusqu'à son épuisement complet, représente la façon d'écrire la plus parfaitement opposée à celle de l'essayiste³⁴ ».

Une autre distinction primordiale entre la prose d'idées et l'essai est, pour Vigneault, l'appartenance de l'essai à la littérature, ce qui fait de l'essayiste un écrivain « tout autant que

etc. Paré reconnaît d'ailleurs l'influence de la pratique fragmentaire de Barthes sur son essai (*Les littératures de l'exiguïté*, p. 18 et 47).

³⁰ *Les littératures de l'exiguïté* et *L'écologie du réel* (Pierre Nepveu, *op. cit.*) ont plusieurs éléments formels en commun. Sur le plan discursif, les deux essais sont notamment caractérisés par la subjectivité de leur énonciateur et par le recours à divers registres essayistiques (sur *L'écologie du réel*, voir Anne-Marie Clément, Robert Dion et Frances Fortier, « L'architecte du lisible : lecture de *L'écologie du réel* de Pierre Nepveu », *Tangence*, n° 51, 1996, p. 123-143.)

³¹ Jean Terrasse, *Rhétorique de l'essai littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1977.

³² Robert Vigneault, *Dialogues sur l'essai et la culture*, Montréal, Hexagone, 1994, p. 28. Vigneault explique que l'origine de cette erreur entre essai et prose d'idées viendrait de l'influence de la culture anglophone, dans laquelle le terme « *non fiction* » regroupe, sans distinction, tous les types de prose qui n'appartiennent pas à la fiction, comme c'est le cas pour l'essai.

³³ *Ibid.*, p.28.

³⁴ Robert Vigneault, *L'écriture de l'essai*, *op. cit.*, p. 23.

le poète ou le romancier», et «ce qui permet d'exclure de la famille des essayistes l'importante masse des écrivains³⁵». Écrire sur la littérature ne fait toutefois pas de l'essayiste un écrivain : pour Vigneault, certains écrits de théorie ou de sémiotique représentent plutôt une « systématisation de la littérarité³⁶ ». À la suite de Roland Barthes, il distingue ainsi *écrivain* et *écrivain*³⁷ : l'écrivain est celui qui « écrit pour communiquer un savoir, ou qui, selon Sartre, *se sert du langage* », et l'écrivain, « celui qui écrit pour écrire, pour travailler le langage, y imprimer ses fantasmes, ses désirs, ses angoisses, ou qui *sert le langage*³⁸ ». Ainsi, l'auteur de la monographie *se sert du langage* afin d'aborder un sujet en profondeur alors que, pour l'essayiste, le langage constitue le lieu même de l'écriture. Il faut ainsi distinguer l'essai littéraire de cette « certaine forme d'écrit portant sur la littérature [qui] tend à constituer en *objet* l'écriture littéraire³⁹ ». Robert Dion reformule bien la chose : « À la différence de la recherche, l'essai aborde donc l'écriture littéraire sans la poser comme extériorité, c'est-à-dire sans se constituer par rapport à elle comme métalangage⁴⁰. »

Cette distinction entre prose d'idées et essai apparaît nécessaire à notre réflexion : chercheur universitaire et critique littéraire, Paré a collaboré à plusieurs revues culturelles et universitaires au fil des années, signant des textes de genres divers (chroniques littéraires, articles universitaires, préfaces, etc.). Pour ce mémoire, nous avons toutefois choisi d'écarter ce type d'écrits afin de nous concentrer uniquement sur les essais, lesquels témoignent d'un véritable travail sur le langage et mettent en scène un sujet qui cherche sa voix comme écrivain.

³⁵ *Ibid.*, p. 23.

³⁶ *Ibid.*, p. 24.

³⁷ Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1998 [1964], p. 153.

³⁸ Robert Vigneault, *L'écriture de l'essai*, *op. cit.*, p. 24.

³⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁰ Robert Dion, « Critique universitaire et critique d'écrivain. Le Cas d'André Brochu », *op. cit.*, p. 197.

1.2 Caractéristiques de l'essai

La définition de l'essai à partir de laquelle nous travaillerons est celle de Jean-Marcel Paquette, pour qui l'essai résulte de la combinaison dans un texte de quatre éléments formels constituant son code : « 1) un JE non métaphorique, générateur 2) d'un discours enthymématique 3) de nature lyrique 4) ayant pour objet un corpus culturel⁴¹ ».

Pour Paquette, l'énonciateur de l'essai peut ainsi être désigné comme un « JE non métaphorique ». L'expression permet de distinguer le JE énonciateur de l'essai de celui, « métaphorique ou métonymique », générateur de récit ou de poésie. Ce JE non métaphorique « n'est pas moins "construit" ou "fictionnel" que le JE fondateur du récit romanesque, insiste toutefois Paquette, seulement, il l'est *autrement*⁴² ». Ce concept permet de distinguer l'énonciateur du texte (« JE ») de l'auteur réel de l'essai. Dans son article portant sur les deux premiers essais de François Paré, François Ouellet remarque ainsi dans l'œuvre « une incomparable mise en scène littéraire de *l'essayiste par lui-même*⁴³ ». Pour Ouellet, Paré crée un personnage d'essayiste qui multiplie les mises en scènes afin de convaincre son lecteur d'adhérer à sa thèse. Ainsi, l'énonciation est d'abord et avant tout une construction discursive.

Paquette emprunte le terme « enthymématique » à Roland Barthes, qui distingue trois principaux types discursifs : l'enthymématique caractérise le discours intellectuel; le métonymique, le récit; et le métaphorique, la poésie⁴⁴. Jean-Marcel Paquette explique que la forme enthymématique est « caractérisé[e] par son aspect *discursif* – dans les deux sens, à fois d'une argumentation logique raisonnée et d'un processus argumentatif par digression⁴⁵ ». À ce propos, Pascal Riendeau remarque que la récurrence de la digression au sein d'une argumentation logique « n'est possible qu'à l'intérieur d'une argumentation certes raisonnée,

⁴¹ Jean-Marcel Paquette, *Pensées, passions et proses*, Montréal, Hexagone, 1992, p. 341.

⁴² *Ibid.*, p. 342.

⁴³ François Ouellet, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁴ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 4.

⁴⁵ Jean-Marcel Paquette, *op. cit.*, p. 341.

mais également incomplète ou inachevée dans son principe d'organisation⁴⁶ ». Afin de décrire la structure d'un tel discours, Vigneault suggère la forme circulaire : le discours se construit « autour d'une idée », rendant par le fait même impossible l'épuisement du sujet⁴⁷. Cette conception « enthymématique » de l'essai évite de présenter l'essai comme une hybridation d'autres genres littéraires : *Les littératures de l'exiguïté*, par exemple, ne propose pas un discours du savoir incomplet ou défectueux, mais plutôt une « mise en scène du savoir⁴⁸ » propre à l'essai.

Les troisième et quatrième éléments de la définition de l'essai ont été moins longuement développés par Paquette. Notant la musicalité de la langue, le chercheur parle de la *nature lyrique* du discours essayistique, qui s'observe à « la récurrence, au sein du texte, d'éléments formels spécifiquement linguistiques (phonétiques, lexicaux, syntaxiques ou sémantiques) », ainsi qu'à la possible « dé-sémentation du "message" » au profit d'un esthétisme du langage⁴⁹. Cette nature lyrique de l'essai correspond assez bien à ce que Vigneault décrit comme sa « littérarité », mais permet d'aborder le texte à l'aide d'outils d'analyse (par exemple les répétitions phonétiques). Enfin, Paquette utilise l'expression « objet culturel » au sens large : il peut s'agir de « citation, anecdote, œuvre d'art, faits d'histoire, paysages, etc.⁵⁰ ». À ce titre, les essais de Paré portent sur différentes productions textuelles et artistiques (romans, essais, poésie, théâtre; cinéma, arts graphiques), mais également sur l'histoire et les identités culturelles. Pour Paquette, cet « objet apparent du discours » n'est cependant que « le prétexte d'un discours dont le thème est, circulairement, le retour au JE⁵¹ ».

⁴⁶ Pascal Riendeau, « La rencontre du savoir et du soi dans l'essai », *Études littéraires*, vol. 37, n° 1, 2005, p. 98.

⁴⁷ Robert Vigneault, *L'écriture de l'essai*, op. cit., p. 29.

⁴⁸ L'expression est de Bruno Vercier et Jacques Lecarme, pour qui l'essai « n'assure pas la transmission d'un savoir, mais sa mise en scène, ou sa mise en question par le pouvoir d'un style ou d'une écriture. » Voir Bruno Vercier et Jacques Lecarme, « L'essai et la critique », dans *La littérature en France depuis 1968*, Paris, Bordas, 1982, p. 215.

⁴⁹ Jean-Marcel Paquette, op. cit., p. 341.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 341.

⁵¹ *Ibid.*, p. 341.

Cette dernière idée – l'objet culturel comme prétexte – diffère de celle de Vigneault, pour qui l'essai constitue au contraire la rencontre de l'essayiste et de l'œuvre, du JE et de l'objet :

[D]ans le cas de l'*essai critique*, il se passe quelque chose entre l'œuvre première et l'essayiste; et c'est cette *aventure* même que l'essayiste organise en cohérence significative. Fascinée par la traversée d'une autre écriture sur laquelle elle pratique des opérations de découpage et de citations qui produisent une nouvelle intelligibilité, la critique se fait elle-même écriture⁵².

Les essais de François Paré – nous le verrons – témoignent résolument de ce phénomène. La rencontre de l'essayiste avec les textes de Patrice Desbiens, par exemple, transparaît dans l'ensemble de son œuvre, et mène à la construction de ce que Ouellet nomme « sa *fiction Desbiens*⁵³ ». André Belleau observait le même phénomène dans *Depuis Novalis* de Fernand Ouellette :

On se demande parfois si c'est Fernand Ouellette qui parle de Novalis ou si c'est Novalis qui parle de Fernand Ouellette. La conception du langage et de la poésie qu'a Fernand Ouellette est projetée sur Novalis⁵⁴.

Ainsi, l'idée d'une critique ou analyse « objective » est évacuée. Car si l'essai n'est pas un genre « fictionnel », il flirte tout de même avec un certain type de fiction (une « fiction idéelle⁵⁵ » pour Belleau), née de cette rencontre entre la subjectivité de l'essayiste et l'œuvre littéraire.

1.3 Les registres de l'essai

Enfin, une dernière notion théorique sur l'essai retiendra notre attention. Il s'agit de celle de registre, telle qu'elle est développée par Robert Vigneault dans *L'écriture de l'essai*.

⁵² Robert Vigneault, *L'écriture de l'essai*, op. cit., p. 24.

⁵³ François Ouellet, op. cit., p. 49. Nous y reviendrons dans les deuxième et troisième chapitres.

⁵⁴ André Belleau, « L'Allemagne comme lointain et comme profondeur », *Liberté*, vol. 24, n° 5, 1982, p. 37. Voir Fernand Ouellette., *Depuis Novalis – errance et gloses : essai*, Montréal, Hurtubise, 1973.

⁵⁵ André Belleau, « Approches et situation de l'essai québécois », *Voix et images*, vol. 5, n° 3, 1984, p. 540.

Reprenant le concept de « JE non métaphorique » de Paquette, Vigneault crée quatre catégories en se basant sur le « *degré* et [l]e *mode* de présence du sujet de l'énonciation dans son discours⁵⁶ ». Ces registres ne constituent pas pour Vigneault des catégories aux frontières fixes : si certains textes peuvent être définis par un seul registre, d'autres en nécessitent plus d'un. Les voici :

- a) L'essai **polémique** « exige une présence marquée (et remarquée) de l'énonciateur à son propos – plus justement une *présidence* textuelle – éloquente (voire grandiloquente), persuasive, agressive même, dans la mesure où elle vise à séduire l'allocutaire et à réduire l'antagoniste ». Il s'agit avant tout de « mettre l'accent sur l'aspect persuasif du texte⁵⁷ ».
- b) L'essai **introspectif** présente un texte qui « se fait discours du sujet au sens le plus formel de l'expression : l'énonciateur est non seulement sujet mais aussi objet de son discours ». Comme pour l'essai polémique, le degré de présence au texte de l'énonciateur est marqué, mais son *mode* diffère : alors que le polémiste peut se tenir à distance de son sujet, l'introspectif s'oriente vers « les secrets de l'intériorité⁵⁸ ».
- c) L'essai **cognitif** met l'accent sur les idées exprimées : « Ce type d'essai – qu'on se gardera de confondre avec la thèse ou le traité – peut bien ressembler à un discours de vérité, avoir l'air de proposer un savoir “objectif” : toujours, pourtant, l'investissement personnel reste intense, même s'il n'occupe pas l'avant-scène comme dans l'essai intime ou le polémique, si bien que la considération du contexte d'énonciation pourra grandement éclairer la lecture du texte⁵⁹. »
- d) L'essai **absolu**⁶⁰ est un texte où « l'énonciateur n'est plus que simple relais d'un discours qui parle à travers lui, celui d'un sujet transcendantal ou “hyperonimique” : *la vie*, accédant à la conscience de soi par le truchement du texte⁶¹ ».

⁵⁶ Robert Vigneault, *L'écriture de l'essai*, op. cit., p. 94.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 96.

⁶⁰ Certains chercheurs, dont Pascal Riendeau et Jacques Paquin, ont critiqué ce dernier registre. Paquin note entre autres qu'il est « difficilement conceptualisable » et que « malgré son grand pouvoir

Ces registres seront au cœur de notre analyse des *Littératures de l'exiguïté*, essai singulier à la fois cognitif, introspectif et fortement polémique. Nous nous intéressons à la façon dont chacun des registres s'exprime à travers l'énonciation, mais également à la façon dont ils permettent d'interpréter la structure fragmentaire du texte.

2. Les littératures de l'exiguïté : essai cognitif, introspectif et polémique

2.1 Essai cognitif

Pour Vigneault, l'essai cognitif se distingue par un « certain effacement du sujet de l'énonciation devant la pensée énoncée⁶² ». L'accent est mis sur les idées et savoirs exprimés; il s'agit du registre qu'on associe de façon générale à l'essai universitaire. Parmi les essais qui s'inscrivent dans ce registre, Vigneault cite entre autres les *Pensées* de Pascal, *Qu'est-ce que la littérature?* de Sartre et les *Essais critiques* de Barthes. À l'instar de ces œuvres, *Les littératures de l'exiguïté* propose une réflexion rigoureuse dans laquelle la littérature occupe l'avant-plan. Le succès de l'essai dans le monde universitaire témoigne bien de la qualité de cette réflexion, ainsi que de son actualité.

Dans un compte rendu sur l'essai, Robert Major souligne entre autres la pertinence et la cohérence du discours de Paré, « fondée sur des assises théoriques solides, tributaires de l'analyse institutionnelle⁶³ ». La pensée de l'essayiste s'appuie ainsi sur des ouvrages de théorie littéraire et de philosophie, notamment ceux de Roland Barthes, de Paul Ricœur, de Jacques Derrida et de Jean-François Lyotard. L'argumentation s'appuie également sur plusieurs articles publiés dans des revues universitaires. Ainsi, lorsqu'il parle de la littérature

suggestif, le recours à un vocable aussi indéfinissable que "la vie" ouvre la voie à une multitude d'interprétations. » Voir Pascal Riendeau, « La rencontre du savoir et du soi dans l'essai », *op. cit.*, p. 92; Jacques Paquin, « L'écriture de la vie pensée », *Voix et Images*, vol. 20, n° 2, (59) 1995, p. 462.

⁶¹ Robert Vigneault, *L'écriture de l'essai*, *op. cit.*, p. 96-97.

⁶² *Ibid.*, p. 96.

⁶³ Robert Major, « Fragilité et inquiétudes pérennes », *Voix et Images*, vol. 21, n° 1, 1995, p. 158.

québécoise, Paré se réfère entre autres aux travaux de Gilles Marcotte et de Lise Gauvin; sur la littérature belge, il fait appelle aux spécialistes Jacques Dubois et Pol Vandromme. Certains fragments de l'essai, également, portent tout entiers sur la pensée d'un critique ou d'un essayiste. C'est par exemple le cas du fragment « Figures de l'impuissance », qui se penche sur l'analyse que Simon Harel fait des romans de Jacques Poulin et de Jacques Godbout dans son essai *Le voleur de parcours*. Paré en résume les idées les plus intéressantes, puis les lie au sujet de son essai :

Harel fait voir comment l'altérité, au sens culturel, est vécue par ces deux écrivains à la fois comme le centre et la périphérie, de sorte qu'il n'existe jamais ici de véritable ailleurs, radicalement différent de ce qui est toujours un lieu de dépossession⁶⁴.

Divers types de discours sont ainsi rapportés par l'essayiste : critique, théorique, essayistique, poétique et fictif. Certains appuient les arguments avancés par l'essayiste, alors que d'autres (le plus souvent les discours poétiques et fictifs) leur servent plutôt d'illustrations. Par exemple, les poèmes cités – provenant des quatre coins du globe – soulignent l'universalité de la réflexion puisque tous portent les traces de l'exiguïté dont ils sont issus. Confronté à la lente disparition de sa langue maternelle, le poète maltais Olivier Friggieri écrit ainsi qu'« il ne reste que des syllabes brisées/s'éloignant en échos⁶⁵ ». Plus loin dans l'ouvrage, les mots de l'écossais Aonghas Macneacail décrivent le même phénomène : « the tribe's tongue went dumb/only a rare sigh, a whisper/through the slow hardness of spring⁶⁶ ».

Enfin, et il s'agit là de l'une des particularités les plus remarquées de l'essai, François Paré fait de la Renaissance française une référence constante. Professeur d'université, Paré est en effet spécialiste de cette époque dont il enseigne les grands auteurs. Dans *Les littératures de l'exiguïté*, il fait ainsi remonter le concept de *grandes* et de *petites* littératures

⁶⁴ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 84.

⁶⁵ Olivier Friggieri, « Poèmes », traduits par Martine Vanhove, *Écritures*, 39, printemps 1992, p. 59. Cité par François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 128.

⁶⁶ Aonghas Macneacail, *An Seachnadh agus dàin elle/The Avoiding and Other Poems*, Edimbourg, Macdonald, 1986, p. 107-108. Cité par François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 199.

au moment où, pendant la Renaissance, certaines littératures européennes – la française, l'anglaise et l'allemande, parmi d'autres – se sont proclamées comme canoniques :

[L]a redécouverte de l'Antiquité classique à partir du XV^e siècle confirmait le modèle de « déspatialisation » de la culture qui allait éventuellement départager les discours dominants, sanctionnés par les cultures antiques, et les autres, condamnés à l'insignifiance historique (spatialisées à outrance, les cultures dominées échappent à l'Histoire-Temps)⁶⁷.

En réduisant les cultures marginales à leur territorialité, les cultures dominantes « se réserve[nt] l'autre champ de la temporalité, beaucoup plus fécond et plus productif en ce qui concerne la diffusion et la mémorialisation des œuvres⁶⁸ ». En outre, Paré explique que, dans la France du milieu du XVI^e siècle, les cultures régionales « se sont trouvées interdites d'accès à l'expression du savoir et exclues de l'institution littéraire française naissante » au profit de l'élite intellectuelle parisienne. Le savoir s'exprime dorénavant en français, et c'est l'élite intellectuelle parisienne qui en détient le privilège⁶⁹. Cette exclusion, croit Paré, n'est pas unique dans l'histoire, mais se trouve plutôt à la base de toute institution culturelle : « La France renaissante, avec sa glorieuse et canonique Pléiade, n'est ainsi que la genèse fort intéressante de mécanismes historiographiques qui régissent toujours notre façon de concevoir l'histoire littéraire⁷⁰. »

Que ce soit en citant des articles universitaires ou en puisant ses références dans la France renaissante, Paré propose ainsi une réflexion pertinente qui, comme le remarque Major, repose sur des assises intellectuelles solides.

2.2 Essai polémique

Toutefois, dans *Les littératures de l'exigüité*, l'engagement de l'essayiste envers son sujet dépasse les limites de l'essai cognitif. Cet engagement se manifeste notamment dans la relation étroite de Paré face à la « communauté de l'exigüité ». En refusant de poser sur la

⁶⁷ *Les littératures de l'exigüité*, p. 98.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 48.

littérature minoritaire le regard de l'étranger, du dominant (l'intellectuel québécois spécialisé en littérature française), Paré n'a d'autres choix que de s'inscrire *dans* la communauté, ce qui par le fait même rend impossible un regard critique un tant soit peu « objectif » ou « impartial ». Pour Catherine Leclerc,

[l]a voix de Paré est celle d'un participant à la société minorisée, d'un militant pour la cause des minorités linguistiques; elle est aussi, du même coup, celle d'un sujet pris dans l'expérience de sa minorisation et qui tente de réfléchir sur elle de l'intérieur, sans jamais s'y arracher⁷¹.

Cette expérience sera à ce point troublante que François Paré, professeur et chercheur universitaire spécialiste de la Renaissance, en viendra à déclarer :

Il m'est devenu impossible de voir la Littérature – toute la Littérature, voilà la question – autrement que par les yeux inquiets de ces bandes exiguës de culture, ces écritures de l'exiguïté, qui me semblent bien souvent constituer aujourd'hui le tranchant de l'écriture mondiale⁷².

Ainsi, si les passages de l'essai portant sur la Renaissance française appartiennent généralement au registre cognitif, ils peuvent également être envisagés comme supportant une argumentation plus subversive : loin de contribuer à la canonisation de la littérature française, Paré met plutôt ses connaissances au service d'un savoir de la résistance.

L'engagement de l'essayiste envers son sujet prend ainsi souvent la forme d'un combat à mener : « Mon travail actuel est plus que descriptif. Il est un combat politique contre l'impuissance⁷³ », écrit-il. C'est cependant tout autant le ton employé par l'essayiste que le propos qui définit le registre polémique. À la limite de la caricature, le personnage-essayiste que construit Paré se révèle au fil de ses interventions comme étant à la fois fasciné et obsédé par le sujet de ses recherches : il incarne l'essayiste « érotisé » par ses idées de la *Petite essayistique* de Belleau⁷⁴, mais également le « je parfois tonitruant », « grandiloquent » du

⁷¹ Catherine Leclerc, « L'Acadie (s')éclate-t-elle à Moncton. Notes sur le chiac et la distance habitée », dans Lucie Hotte et Guy Poirier (dir.), *Habiter la distance. op. cit.*, p. 17.

⁷² *Les littératures de l'exiguïté*, p. 19.

⁷³ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁴ André Belleau, « Petite essayistique », *op. cit.*, p. 9.

registre polémique de Vigneault⁷⁵. Lui-même touché par l'inquiétude (dorénavant il ne peut plus voir la littérature « que par les yeux inquiets » des cultures minoritaires), François Paré tente de convaincre son lecteur de l'importance de l'enjeu : « Commençons par la peur du cataclysme. Elle est bien là, cette peur folle de disparaître. Se taire pour toujours. Ourdir le silence⁷⁶. » Adoptant une posture agonistique, il insiste sur l'importance de la communalité, qu'il oppose à l'hégémonie des cultures dominantes.

Selon François Ouellet, le discours de Paré est par ailleurs caractérisé par une forte « rhétorique victimaire » et consiste en un « un art de la feinte [et de] la mise en scène qui converge vers la représentation (théâtrale) du “je” héroïque et de la communauté humiliée⁷⁷ ». L'essayiste prévoit ainsi le rejet dont son œuvre sera victime, et ce, dès ses premières pages : « Ce livre sera ainsi lui-même l'objet d'une marginalisation, comme s'il était marqué par la contagion⁷⁸. » On retrouve le même type d'affirmation dans les premières pages de *Théories de la fragilité*. En effet, à propos de l'impact de son essai sur les œuvres dont il traite, Paré remarque : « Rien ne sera changé, ni avant ni après. Les œuvres dureront ou s'évanouiront dans le fil dé cousu du temps; elles entreront peut-être dans une histoire de l'oubli à laquelle elles n'auront pas même accès pour la plupart⁷⁹. » La disparition des cultures minoritaires est présentée comme inévitable, et aucune entreprise – l'essai inclus – ne pourrait reverser la situation. Ce type de rhétorique ne va pas sans rappeler le fameux « Qui perd gagne » de Sartre, qui remarquait chez Flaubert la récurrence de la thématique de l'échec littéraire⁸⁰. Pour Sartre, cela s'inscrivait dans une rhétorique destinée à donner raison à l'écrivain : en prédisant l'échec du projet littéraire en cours, l'écrivain sera victorieux autant devant sa réussite (triomphante) que devant son échec (prévu)⁸¹. Dans ce type de rhétorique,

⁷⁵ Robert Vigneault, *L'écriture de l'essai*, op. cit., p. 95.

⁷⁶ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 33.

⁷⁷ François Ouellet, op. cit., p. 55.

⁷⁸ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 22.

⁷⁹ *Théories de la fragilité*, p. 12.

⁸⁰ Voir Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille*, Paris, Gallimard, « Tel », n°77, 1983.

⁸¹ Lucie Robert remarque cette même rhétorique de « Qui perd gagne » dans la critique d'André Brochu, marquée par les thèmes de l'échec et de l'inachèvement. Il serait intéressant d'étudier la présence de ce type de rhétorique dans l'essai québécois, puisque le genre se définit justement – selon

l'écrivain ne peut avoir tort. Chez Paré, l'échec du projet prouverait d'ailleurs l'impuissance des petites littératures à être entendues hors de leurs frontières, preuve ultime de l'hégémonie culturelle d'ailleurs dénoncée par l'essai. Robert Major note quant à lui la « mauvaise foi » de l'essayiste, qualifiant de « justifications spécieuses » les arguments évoqués dans *Les littératures de l'exiguïté* afin d'expliquer la structure fragmentée de l'essai⁸². Pour Major, Paré fait preuve d'un certain « anti-intellectualisme⁸³ » en affirmant que les chapitres universitaires, « dans leur déploiement agressif, présomptueux », provoquent une « censure intolérable⁸⁴ ».

Enfin, dans *Théories de la fragilité*, François Paré souligne lui-même l'exagération qui caractérise sa posture, intitulant un fragment « Je suis l'excessif » :

[J]'évoquerai de temps à autre, dans ce livre, la notion de l'excessif, qui me paraît bien définir l'entreprise des écrivains dont je parlerai et qui s'inscrit presque toujours dans la problématique des écritures minoritaires. Mais ce sera plutôt moi, en fin de compte, qui, pris au piège, constituerai la preuve irréfutable de l'excès⁸⁵.

Il s'agit là d'un argument révélateur de la rhétorique victimaire employée par Paré, mais également du passage de la posture de spécialiste à celle de témoin. François Ouellet remarque d'ailleurs ce type d'argument dans la pensée de Rousseau : « [C]alomnié par les hommes, [il] a pris le risque des confessions, moyen pervers s'il en est, car il signifie : je me trompe peut-être sur les événements que je rapporte, mais pas sur ce que j'ai ressenti – mon

l'expression de Joseph Bonenfant – par le caractère *inachevé* de sa pensée. Voir Lucie Robert, « Qui perd gagne. André Brochu dans l'institution littéraire », dans *André Brochu, écrivain*, Micheline Cambron et Laurent Mailhot (dir.), Montréal, Hurtubise, 2006, p. 41-56; et Joseph Bonenfant, « La pensée inachevée de l'essai », *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, 1972, p. 15-21.

⁸² Robert Major, « De la marge et des marginaux », *Voix et Images*, vol. 18, n° 3, 1993, p. 581-582.

⁸³ *Ibid.*, p. 581.

⁸⁴ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 47.

⁸⁵ *Théories de la fragilité*, p. 11-12. Paré note cette même tendance à l'exagération dans le discours de l'essayiste et polémiste franco-ontarien Fernand Dorais (1928-2003), la qualifiant de « lyrisme de la dépossession » (p. 29). Il serait intéressant de voir comment la « rhétorique victimaire » de Paré se compare au discours de Dorais.

profond sentiment d'aliénation, de persécution⁸⁶. » Nous nous intéresserons davantage à la posture de l'essayiste dans notre deuxième chapitre, dans lequel nous verrons comment Paré conjugue les postures d'intellectuel, de militant et d'écrivain.

2.3 *Essai introspectif*

Le registre introspectif est lui aussi marqué par la forte présence de l'énonciateur. Comme Montaigne dans ses célèbres *Essais*⁸⁷, Paré met en scène le cours de ses pensées, avec ce que cela suggère de digressions, d'incohérences, de doutes et de répétitions. Ce type d'organisation du texte nécessite la présence soutenue de l'énonciateur : affectant la spontanéité, Paré introduit fréquemment un argument en se rappelant « tout à coup » d'un livre lu il y a quelques mois. Le contenu de l'œuvre est ainsi attribué au « hasard des voyages [...] et des lectures dispersées⁸⁸ ». Une image ou un souvenir qui se présente à l'essayiste peut également amener une nouvelle réflexion; l'essai lui-même naît d'ailleurs de l'observation d'un paysage. En effet, la préface des *Littératures de l'exiguïté* met en scène Paré écrivant face à la Mer du Nord; c'est la résistance des dunes à l'érosion – métaphore de la résistance et de la fragilité – qui lui inspire le sujet de l'essai⁸⁹.

Pour Robert Vigneault, le *degré* de présence de l'énonciateur ne suffit pas seul à distinguer le registre introspectif des autres registres, puisque l'énonciateur polémique assure également une forte présence textuelle. C'est le mode sur lequel s'affirme cette présence qui fait la différence : selon Vigneault, le registre introspectif se distingue ainsi par un certain

⁸⁶ François Ouellet, *op. cit.*, p. 52.

⁸⁷ L'influence de Montaigne sur l'œuvre de l'essayiste semble inévitable, la thèse de doctorat de Paré portant justement sur les *Essais*. Voir François R. Paré, « L'œuvre déconcertante: essai de description du discours autobiographique chez Montaigne », Thèse de doctorat, Buffalo, State University of New York, 1977.

⁸⁸ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 20.

⁸⁹ « J'écris ce livre face à la mer. C'est la mer du Nord, violente, inépuisable, imprévisible, au large de Katwijk aan Zee aux Pays-Bas. [...] Ainsi, aux Pays-Bas, les dunes sauvages sont des lieux sacrés, protégés méticuleusement contre les intrusions qui pourraient les déraciner ou mettre en péril la précieuse végétation. C'est moins une glorification inutile qu'une sorte de sacralisation de la marge, à la fois carrefour vital et pur no man's land. Au-delà de ces dunes, commence la zone tourmentée des écritures. » (p. 17)

accès à l'intériorité de l'essayiste⁹⁰. De ce point de vue, toutefois, *Les littératures de l'exigüité* est sans doute le moins introspectif des quatre essais de Paré. D'une part, les marques de la communalité dans le discours de l'essayiste s'opposent à un discours trop introspectif⁹¹, d'autre part, la coexistence avec un registre polémique – où l'énonciateur cherche avant tout à convaincre son lecteur – remet en question la sincérité du discours. Les œuvres subséquentes de Paré laissent cependant peu à peu tomber le registre polémique au profit d'un discours plus introspectif. Dans *Théories de la fragilité*, l'essayiste s'interroge par exemple sur son identité et sur ses appartenances littéraires. *La distance habitée* et *Le fantasme d'Escanaba* sont quant à eux profondément marqués par la tristesse – devant la disparition des cultures – et par la nostalgie, associée à la « culture lumineuse de [l'] enfance » et à la culture québécoise⁹². À la toute fin de *La distance habitée*, Paré va jusqu'à lier toute sa démarche théorique à cette nostalgie :

Aujourd'hui seulement, cette logique temporelle du passé et du présent s'impose et forme un récit, une sorte de cosmologie singulière par laquelle j'arrive tant bien que mal à me définir. Je suis à la fois le sujet et l'objet de ce regard insistant et maintenant tout à fait dérisoire. Est-ce là un fantasme de l'origine, comme le pense Jean Baudrillard de tous les objets anciens⁹³?

Cette citation met également en lumière la présence d'un énonciateur qui, comme l'indique Vigneault, est « non seulement objet mais aussi sujet de son discours⁹⁴ ». Dans *La distance habitée* et *Le fantasme d'Escanaba*, nous le verrons, ce phénomène s'exprime à travers la construction d'un récit autobiographique qui s'infiltre dans le discours essayistique. Dans le dernier essai, par exemple, la lecture que fait Paré du thème de l'exil dans l'œuvre de Gabrielle Roy est fortement influencée par son parcours personnel, qui l'a amené jadis à quitter son Québec natal pour les États-Unis, puis pour l'Ontario : « Peut-être ma lecture de

⁹⁰ Robert Vigneault, *L'écriture de l'essai*, op. cit., p. 95.

⁹¹ François Ouellet s'est d'ailleurs intéressé à la « marque du nous » dans le discours de Paré, notant une valorisation de la « forme communale ». Il remarque entre autres certains « glissement[s] identitaire[s] du je au nous ». (François Ouellet, op. cit., p. 47-48).

⁹² *Le fantasme d'Escanaba*, p. 106.

⁹³ *La distance habitée*, p. 249.

⁹⁴ Robert Vigneault, *L'écriture de l'essai*, op. cit., p. 95.

La route d'Altamont et du grand voyage continental d'Éveline ne renvoie-t-elle qu'à mes propres fantasmes, qu'à mon propre départ? De quoi t'ennuies-tu, François⁹⁵? »

3. Une œuvre fragmentaire

Les littératures de l'exiguïté est une œuvre résolument fragmentaire. L'essai est en effet composé de cent dix-huit fragments⁹⁶ dont la longueur varie entre un quart de page (« Fracasser les carreaux de la maison du Père ») et une quinzaine de pages (« Conscience et oubli : les deux misères de la parole franco-ontarienne »). Les vignettes de plus de quatre pages sont toutefois rares, leur longueur moyenne se situant entre une et quatre pages. Chapeautés de titres plus ou moins descriptifs, ces « découpures microscopiques⁹⁷ » se caractérisent par leur aspect hétéroclite. Des essais de Paré, *Les littératures de l'exiguïté* est le seul dont la structure soit tout à fait fragmentaire. Dans ses œuvres subséquentes, l'essayiste n'abandonne pas totalement cette pratique, mais les fragments n'assurent plus seuls l'organisation de l'essai : dans *Théories de la fragilité* et *La distance habitée*, ces derniers sont regroupés dans des chapitres; dans *Le fantasme d'Escanaba*, ils forment les maillons d'un récit.

Le caractère discontinu de l'essai est l'un des sujets récurrents de la réflexion de Paré. D'une part, l'essayiste explique avoir voulu calquer la forme de l'œuvre sur son sujet : « Je ne crois pas que les chapitres, dans le déploiement agressif, présomptueux, conviennent aux objectifs que je me suis fixés. Les questions que j'aborde prendront tout leur sens dans la discontinuité⁹⁸. » Essai *sur* mais également *de* l'exiguïté, l'ouvrage sera selon la logique de Paré marqué par les mêmes insuffisances et inquiétudes qui caractérisent le minoritaire. Ainsi, il parle de l'essai comme d'un « livre troué où ne perce pas souvent la lumière⁹⁹ ». De

⁹⁵ *Le fantasme d'Escanaba*, p. 55.

⁹⁶ Ce nombre exclut la préface et la conclusion de l'essai.

⁹⁷ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 25.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 70.

la même façon, entre les fragments, « la menace sourde et effrayante du silence persiste¹⁰⁰ ». Parallèlement à cette logique négative du fragmentaire (marqué par l'insuffisance et le manque), Paré propose cependant une représentation plus positive, où le fragment « n'est pas une manière de déconstruire », mais plutôt « une manière de construire sur le vide¹⁰¹ ». Comme l'explique Ginette Michaud, ce paradoxe est également constitutif du discours de Roland Barthes sur sa pratique fragmentaire, qu'il n'est « guère possible de commenter [...] sans en passer par une série d'oppositions contradictoires¹⁰² ». Roland Barthes est d'ailleurs cité à plusieurs reprises par Paré à titre d'influence : « Doit-on s'étonner que *Les littératures de l'exiguïté* soit écrit dans une forme de discontinuité à laquelle Roland Barthes aimait s'adonner? Cette pensée par vignettes plus ou moins brèves marque l'ironie.¹⁰³ » De cette citation, nous retiendrons deux éléments qui serviront de point de départ à notre analyse de la forme fragmentaire dans *Les littératures de l'exiguïté*, soit la « discontinuité » de Roland Barthes et « la pensée par vignettes ».

3.1 Une Encyclopédie de l'exiguïté

La carrière universitaire des *Littératures de l'exiguïté* soulève la question de la place du savoir dans l'essai. Comment une œuvre avec une forme aussi fragmentaire et éclatée arrive-t-elle à transmettre un savoir? La ressemblance entre la structure de l'essai et celle de l'encyclopédie offre toutefois une piste de réflexion : la série de fragments qui compose l'essai peut en effet rappeler le genre encyclopédique lorsqu'on considère la nature savante du discours et l'importance qu'y occupe la définition. De l'encyclopédie, nous retenons la définition suivante : « ouvrage qui traite de toutes les matières d'une seule science, d'un seul art¹⁰⁴ ». Avec *Les littératures de l'exiguïté*, Paré tenterait-il de créer une « Encyclopédie de

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰² Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989, p. 65.

¹⁰³ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 47.

¹⁰⁴ « Encyclopédie », dans *Le Petit Robert : dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2011.

l'exiguïté», se conformant ainsi au souhait des petites littératures qui «aspirent à la normalisation, au classement, à la mémorialisation» et rêvent «de faire de l'éternité¹⁰⁵»?

Bien que *Les littératures de l'exiguïté* ne soit pas un recueil d'articles déjà publiés¹⁰⁶, plusieurs fragments parmi les plus «cognitifs» pourraient figurer dans des ouvrages savants. Par exemple, les fragments consécutifs «Quelle sortes d'exiguïté?», «Les littératures minoritaires», «Les littératures coloniales», «Les littératures insulaires» et «Les petites littératures nationales»¹⁰⁷ semblent former le cœur de ce qu'on pourrait nommer le «projet encyclopédique». L'essayiste s'efface (presque entièrement) derrière son propos et les définitions tendent à l'universalité. Ce passage du fragment «Les littératures minoritaires» est représentatif de ce type de discours :

Il existe des milliers de peuples minoritaires dans le monde. Le colonialisme mondial, les déportations, les migrations, la répartition arbitraire des frontières, aujourd'hui très contestée, sont généralement à l'origine de l'hétérogénéité dont les minorités sont les symboles vivants. Certains peuples sont minoritaires depuis très longtemps : c'est le cas des Catalans, des Frisons, des Maoris, des Macédoniens et des Cris. Pour d'autres, le statut minoritaire découle de développements politiques ou militaires récents, comme c'est le cas des Silésiens en Pologne, des Palestiniens en Israël et dans les territoires occupés, et des Franco-Ontariens au Canada¹⁰⁸.

Les verbes *nommer* et *définir*, récurrents dans l'essai, renvoient directement au projet encyclopédique. La première phrase du premier fragment de l'essai – d'ailleurs titré «Définition» – est à ce titre révélatrice : «Mais de quoi s'agit-il? me demandera-t-on déjà¹⁰⁹.» Le troisième fragment, «Adjectifs», pose quant à lui un problème de nomination : quel adjectif accoler à «littérature(s)» afin de rendre compte de la réalité des «petites» littératures¹¹⁰? Ces problèmes de définition, qui hantent l'essayiste tout au long de l'essai,

¹⁰⁵ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 211.

¹⁰⁶ À l'exception du long fragment «Conscience et oubli : les deux misères de la parole franco-ontarienne», qui correspond dans l'ensemble à un article paru dans *La Revue du Nouvel-Ontario* (n° 4, 1982, p. 89-102.)

¹⁰⁷ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 25-32.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 22.

finissent par lui faire prendre conscience de la difficulté de l'entreprise : « Mes problèmes de définitions sont ici encore énormes. Est-ce pour cela que je me sers si souvent du mot "discours", dans la mesure où cette clé, empruntée pour l'occasion, m'ouvre toutes les portes¹¹¹? » La formulation de Paré suggère que son engagement au texte relève d'une incapacité à écrire un réel ouvrage scientifique, comme si l'essai constituait en quelque sorte un échec.

La lecture de l'article de Ginette Michaud sur l'« écriture abécédaire » de Barthes établit un lien entre la structure fragmentaire de *Roland Barthes par Roland Barthes* – très semblable à celle des *Littératures de l'exiguïté*¹¹² – et celle du dictionnaire. On y retrouve entre autres cette citation de Barthes : « Un dictionnaire est un objet parfaitement paradoxal, vertigineux, à la fois structuré et indéfini [...], car il est *une structure infinie décentrée* puisque l'ordre alphabétique dans lequel il est présenté n'implique aucun centre¹¹³. » En ce sens, l'idée d'une écriture *décentrée* a dû plaire à Paré, avide lecteur de Barthes : son essai ne se veut-il pas une célébration de la *marge* et de la *périphérie*? En écrivant « Les questions que j'aborde prendront tout leur sens dans la discontinuité¹¹⁴ », Paré suggérait déjà cette idée selon laquelle c'est le contenu de l'essai qui en dicte la forme. Toutefois – et c'est peut-être ce qui explique l'« échec » du projet – l'absence de hiérarchie que suppose le dictionnaire se révèle être un leurre. L'essayiste constate en effet que l'écriture d'une encyclopédie ou d'un dictionnaire nécessite des choix, par exemple l'inclusion/exclusion de certains auteurs/textes, ce qui en fin de compte revient à « reproduire les structures arbitraires d'exclusion » qui ont depuis leur origine exclu les petites littératures¹¹⁵. Face à ce problème, l'usage d'un discours essayistique – cette « clé qui ouvre toutes les portes » – se révèle une astuce ingénieuse plutôt

¹¹¹ *Ibid.*, p. 69.

¹¹² Les deux essais sont composés d'une collection de courts fragments, principalement des réflexions sur la théorie littéraire, des lectures et des anecdotes personnelles. Contrairement à ceux de Paré, les fragments de Barthes sont toutefois classés par ordre alphabétique.

¹¹³ Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, p. 96. L'italique est de nous.

¹¹⁴ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 47.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 128.

que la preuve d'un échec. L'essai permet d'ouvrir des voies plutôt que d'en refermer, le discours enthymématique se refusant à toute finalité apparente.

3.2 Journal

S'il évoque l'encyclopédie, *Les littératures de l'exiguïté* rappelle tout autant le journal de lectures. Au-delà du fait que les fragments de l'essai peuvent être considérés comme autant d'entrées dans un journal, il y a chez Paré toute une mise en scène de l'écriture à travers la quotidienneté. Par exemple, ces premières phrases du fragment « L'éphémère animal bariolé » : « Il me semble ce matin que les choses n'avancent plus tellement. Aussi je pars à la recherche d'autres paysages¹¹⁶. » La suite du fragment portant sur « le pays de Paul Savoie », le lecteur comprend que ces premières lignes traitaient d'un manque d'inspiration passager frappant l'essayiste au travail; il imagine Paré assis à son bureau dans la lumière du matin, un crayon à la main et une tasse de café reposant près de lui. La même scène revient à quelques reprises dans l'essai : un matin, l'inspiration naît de l'album *Le tour de l'île* illustré par Gilles Tibo¹¹⁷; un autre, de la poésie de Patrice Desbiens¹¹⁸.

Dans *Le fantasme d'Escanaba*, Paré se demande si l'essai en cours n'est pas en fait « qu'un journal de lectures, fragmentées et irrésistibles, où [il a] pu consigner [sa] redécouverte des textes qui ont marqué [sa] propre vie intellectuelle¹¹⁹ ». La description s'applique également aux *Littératures de l'exiguïté*, dans lequel sont citées et commentées des dizaines d'œuvres hétéroclites, appartenant à tous les genres littéraires et provenant des quatre coins du monde (les œuvres issues de cultures francophones minoritaires côtoient entre autres celles des cultures basques, frisonnes et slovènes). Même s'il est né du « hasard des voyages [...] et des lectures dispersées¹²⁰ », l'essai ne présente pas une organisation désordonnée. Alors que Robert Major voit dans les fragments de l'essai « une suite

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 137.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 100.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 179.

¹¹⁹ *Le fantasme d'Escanaba*, p. 170.

¹²⁰ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 20.

interrompue dont la logique nous échappe¹²¹ », François Ouellet remarque plutôt une structure formelle qui « mime l'aléatoire », c'est-à-dire qu'elle « n'exclut pas un certain agencement de l'aléatoire, un certain travail ludique de l'agencement¹²² ». Nous partageons ce deuxième point de vue.

Ainsi, lorsque Paré écrit « J'ai trouvé ce petit texte du poète sénégalais au milieu d'une anthologie africaine¹²³ », il est permis au lecteur d'avoir un doute : l'essayiste ne l'y aurait-il pas plutôt cherché? Certes, les œuvres citées ou évoquées permettent souvent à l'auteur d'introduire un sujet ou un argument (pensons à la métaphore des dunes au début de l'essai); toutefois, les œuvres dont il est question sont rarement prétexte ou alibi. Toutes témoignent bien des conditions de création dans les cultures minoritaires : « [J]e sème au long de ce livre des textes témoins : découpures microscopiques de diverses marginalités¹²⁴. » Enfin, certains choix semblent d'abord motivés par le plaisir de faire découvrir un auteur méconnu par les lecteurs francophones du Canada (notamment Mazisi Kunene, Malick Fall, Édouard Maunick et Kendel Hippolyte). L'essayiste se permet même de faire des suggestions de lecture: dans un fragment pourtant intitulé « Fracasser les carreaux de la Maison du père », Paré refuse de traiter « du merveilleux livre de Patricia Smart, auquel [il] aurai[t] pu emprunter nombre d'exemples et un peu de cette rare intelligence de l'oppression véritable », nous renvoyant plutôt à sa lecture¹²⁵!

Le « travail ludique de l'agencement » auquel fait référence Ouellet s'opère surtout grâce au concept de l'hétéroclite. Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, Barthes révélait les possibilités ludiques du fragment :

Non seulement le fragment est coupé de ses voisins, mais encore à l'intérieur de chaque fragment règne la parataxe. Cela se voit bien si vous faites l'index de ces petits morceaux; pour chacun d'eux, l'assemblage des référents est hétéroclite; c'est

¹²¹ Robert Major, « De la marge et des marginaux », *op. cit.*, p. 581.

¹²² François Ouellet, *op. cit.*, p. 44.

¹²³ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 102

¹²⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 157.

comme un jeu de bouts rimés : « Soit les mots : fragment, cercle, Gide, catch, asyndète [...]; imaginez un discours qui puisse les lier. » Eh bien, ce sera tout simplement ce fragment-ci¹²⁶.

De la même façon, Paré se permet quelques analyses improbables sous le couvert de la célébration de l'hétéroclite (laquelle, insiste-t-il, s'oppose à l'hégémonie¹²⁷) : « Je me prends alors à comparer, pour le plaisir de l'inconnu, Xabier Bergaretxe et VLB¹²⁸. » Dans le fragment « Kendel Hippolyte, le rasta », Paré compare la pratique poétique d'un poète anglophone, enseignant dans une école secondaire antillaise, à celle de Patrice Desbiens, une comparaison pour le moins insolite. La pratique fragmentaire et l'illusion de « spontanéité » qui la caractérise permettent ainsi de traiter de plusieurs œuvres sans les hiérarchiser. C'est de cette façon, semble-t-il, qu'il faut envisager l'opposition entre hétérogénéité et hégémonie.

Enfin, certaines pistes proposées par Anne-Marie Clément, Robert Dion et Frances Fortier dans un article sur *L'écologie du réel* de Pierre Nepveu¹²⁹ – essai qui partage certaines similarités avec *Les littératures de l'exiguïté* – nous semblent porteuses. Les chercheurs ont observé dans l'essai de Nepveu des caractéristiques similaires à celles auxquelles nous nous intéressons chez Paré, soit un « très grand nombre de citations tout au long de l'ouvrage » et l'« extrême diversité des énonciateurs provenant de différents champs culturel¹³⁰ ». Selon eux, cette profusion de citations accomplit un double-rôle : « par la transcription de ses innombrables lectures, Nepveu assure sa propre légitimité en même temps qu'il suggère des axes de lisibilités permettant leur mise en relation¹³¹ ». Ils concluent que, outre « la mise au jour de convergences inusitées », ce procédé

affirme la nécessité de la prise en considération de l'ensemble, déplaçant de ce fait la visée cognitive de la lecture. La saisie de sens, dans cette perspective, [...] fonde

¹²⁶ Roland Barthes par Roland Barthes, *op. cit.*, p.112.

¹²⁷ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 211.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 54.

¹²⁹ Anne-Marie Clément, Robert Dion et Frances Fortier, « L'architecte du lisible : lecture de *L'écologie du réel* de Pierre Nepveu », *Tangence*, n° 51, 1996, p. 123-143.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 135.

¹³¹ *Ibid.*, p. 135.

sa pertinence sur son aptitude à reconnaître, ou à créer, des réseaux discursifs susceptibles de le rendre signifiant¹³².

Le concept de « création de réseaux » semble particulièrement approprié pour parler de l'essai de Paré, puisque l'œuvre cherche justement à définir le champ littéraire « de l'exiguïté »; en rapportant ses lectures dans un journal de bord, l'essayiste en dessine peu à peu la carte. « Le critique », résumant finalement Clément, Dion et Fortier, « se fait le relais de la parole des autres, recyclant de larges pans de l'édifice littéraire, balisant autrement ce territoire imaginaire¹³³. »

Enfin, l'usage d'un tel procédé semble s'inscrire dans le projet « encyclopédique » dont il a déjà été question. Cela montre que le savoir n'est pas transmis uniquement dans les fragments purement cognitifs, les registres cognitif et introspectif participant également à ce projet.

À propos de *L'écologie du réel*, Anne-Marie Clément, Robert Dion et Frances Fortier constatent que malgré son caractère « prétendument subjectif, voué à l'expression d'une pensée individuée ou voulue telle », le discours critique à l'œuvre manifeste néanmoins

un caractère éminemment intersubjectif et interdiscursif, c'est-à-dire donner à voir l'interaction de sujets de connaissances et se situer au croisement d'une panoplie de discours, celui de l'œuvre, du mouvement ou de la période commentée, certes, mais également ceux de l'institution littéraire, des réceptions antérieures, de la théorie, etc[.]¹³⁴

Bref, cette « parole critique qui s'envisage elle-même comme singulière » arrive toutefois à un discours intuitif valable sur le plan intellectuel. C'est de cette façon, semble-t-il, qu'on peut arriver à envisager la carrière universitaire des *Littératures de l'exiguïté*. La subjectivité de l'essayiste se trouve compensée par la diversité de points de vue proposés : en empruntant différents registres discursifs – cognitif, polémique, introspectif –, il se fait tour à tour expert,

¹³² *Ibid.*, p. 142-143.

¹³³ *Ibid.*, p. 143.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 124.

militant ou témoin. Le choix d'une esthétique fragmentaire, qui témoigne entre autres de l'influence de Roland Barthes, facilite les changements de registre; que ce soit à travers la forme encyclopédique ou de celle du journal de lecture, l'objet de l'essai est défini.

Dans le prochain chapitre, nous nous intéresserons davantage à ces différentes postures employées par Paré – expert, militant, témoin –, lesquelles semblent de prime abord suggérer un discours irrégulier, voir contradictoire. Car en étudiant les registres cognitif et polémique, on aura remarqué que le premier prend largement appui sur les connaissances universitaires de Paré, alors que le second s'attaque justement à l'institution universitaire. S'agit-il là des « paradoxes et contradictions¹³⁵ » dont Paré notait la présence dans son essai? C'est ce à quoi nous tenterons de répondre en analysant la posture essayistique adoptée par Paré dans ses deux premiers essais, *Les littératures de l'exiguïté* et *Théories de la fragilité*.

¹³⁵ François Paré, « Le fils éperdu », *op. cit.*, 2009, p. 185.

CHAPITRE II

FIGURES DE L'INTELLECTUEL ET DE L'ÉCRIVAIN

Pour François Paré, nous l'avons vu, l'appartenance de l'essayiste à la communauté étudiée est la condition même d'une étude non pas objective, mais *juste* de sa littérature. Dans ce deuxième chapitre, nous nous intéresserons à la façon dont Paré se représente à l'intérieur de cette communauté, celle de l'Ontario français, historiquement marquée par un rapport problématique avec l'institution universitaire. Après une brève mise en contexte historique, nous nous intéresserons ainsi à la posture empruntée par Paré face à sa double appartenance aux communautés universitaire et littéraire. En effet, si l'appartenance de François Paré à la première va de soi, celle à la communauté littéraire – incluant entre autres les écrivains et les gens du milieu de l'édition – est moins évidente. L'essayiste lui-même la refuse et la revendique à la fois, affirmant que ses mains « ne sont pas celles un écrivain¹³⁶ », tout en insistant constamment sur son propre travail d'écriture. Cette hésitation à embrasser la figure de l'écrivain est – c'est là notre hypothèse – l'un des motifs centraux de l'œuvre.

L'ambivalence de cette relation était déjà présente dans *Les littératures de l'exiguïté*, mais elle se déploie encore davantage dans le deuxième essai de François Paré, *Théories de la fragilité* (1994). L'essai, publié deux ans après le premier, propose une dizaine d'études portant majoritairement sur des œuvres franco-ontariennes, mais également acadiennes et québécoises. Indépendamment de leurs différences thématiques ou esthétiques, ces œuvres témoigneraient des conditions minoritaires dans lesquelles elles ont été écrites; pour Paré, la récurrence de thèmes tels l'errance, la quête de l'origine, la disparition ou l'exclusion prouve l'existence bien réelle d'une « conscience minorisée ». C'est toutefois dans les courts chapitres intimistes intercalés entre les études plus théoriques de l'essai que l'essayiste laisse

¹³⁶ *Théories de la fragilité*, p. 9.

entrevoir une réflexion sur la place qu'il occupe dans le champ littéraire franco-ontarien : se représentant en train d'écrire, l'essayiste convoque les écrivains dont il espère suivre les traces et semble ainsi se placer comme héritier de la parole littéraire : « Je comprends alors mes lieux clairs dans la réverbération des œuvres, écrit-il, moi qui suis venu longtemps après ceux et celles qui ont toujours déjà parlé à ma place¹³⁷. » Nous nous intéresserons particulièrement au thème de la filiation tel qu'il est utilisé par Paré afin de s'inscrire à la suite ou aux côtés d'écrivains comme André Paiement, Robert Dickson et Patrice Desbiens. Le concept de « fantasme d'écrivain » développé par Roland Barthes, ainsi que plusieurs travaux sur les rapports entre les institutions littéraire et universitaire en Ontario français (Hotte, Paré, LeBel) étayeront notre réflexion.

1. Écrivains et institutions universitaires en Ontario français¹³⁸

La littérature franco-ontarienne a longtemps entretenu un rapport complexe avec l'institution universitaire. Dans les années soixante-dix, les jeunes auteurs francophones du nord de l'Ontario, influencés par le mouvement de contre-culture américain, privilégient l'engagement dans leur pratique artistique et prônent les arts comme forme d'action sociale. Cet engagement prend largement la forme d'un projet identitaire : l'émergence d'une identité nationaliste québécoise ayant provoqué l'écclatement du Canada français, les Ontariens francophones tentent de redéfinir leur identité¹³⁹. Cette quête se manifeste autant dans les thèmes abordés par les auteurs que par la forme des œuvres elle-même. En effet, afin de créer

¹³⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹³⁸ Cette partie de notre mémoire prend principalement appui sur les ouvrages et articles suivants : Gaston Tremblay, *Prendre la parole. Le journal de bord du grand CANO*, Ottawa, Le Nordir, 1996; Lucie Hotte, « L'écrivain franco-ontarien entre le fantasme et le mythe », *Tangence*, n° 56, 1997, p. 26-39; François Paré, « L'institution littéraire franco-ontarienne et son rapport à la construction identitaire des Franco-Ontariens », dans *La question identitaire au Canada francophone. Récits, parcours, enjeux, hors-lieux*, Jocelyn Létourneau (dir.), Québec, Presses de l'Université Laval, 1994, p. 45-62.; Marie LeBel, « Prise de parole et modes de l'engagement intellectuel dans le Nouvel Ontario: 1970-1995 », Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2010.

¹³⁹ Pierre Savard, *Les Franco-Ontariens à l'heure de l'indépendance*, Sudbury, Institut franco-ontarien, 1978, p. 274.

une littérature « franco-ontarienne » distincte, les jeunes auteurs rejettent les canons esthétiques français – enseignés dans les universités – et se tournent vers des formes de littérature moins institutionnelles. La prévalence des formes orales – chanson, théâtre, soirées de poésie – distingue la littérature franco-ontarienne sur le plan esthétique en même temps qu'elle s'inscrit dans un projet social de démocratisation de la culture. Cet extrait d'un article désormais célèbre publié sous le pseudonyme « Molière go home! » dans le journal étudiant de l'Université Laurentienne résume bien le projet en cours :

Je suis mineur, fermier, bûcheron, ouvrier. Je suis minoritaire et marginal dans ma province. [...]

Je prends des cours universitaires de littérature où des profs européens s'acharnent à me déraciner en corrigeant ma prononciation, mon vocabulaire et ma pensée, et où ils achèvent de m'aliéner et de me dépersonnaliser.

Qui suis-je?

C'est à cette question que nous voulons, par le biais du théâtre, répondre¹⁴⁰.

Les créations collectives sont également caractéristiques de cette époque, notamment les pièces de théâtre dont le texte et la mise en scène sont attribués à l'ensemble de la troupe. Certaines des pièces de théâtre jouées n'auront jamais été écrites; les textes de certaines autres, perdus¹⁴¹. Pour François Paré, cette prépondérance de l'oralité a entraîné une méfiance à l'égard de tout ce qui est écrit, remettant du même coup en question la notion même d'*écrivain*¹⁴². Le chercheur note que, pour les membres de CANO (la Coopérative des artistes du Nouvel Ontario),

c'est la littérature, en tant qu'instrument et produit des peuples dominants, en tant que discours social portant en lui les valeurs exclusives d'une élite, qui serait rejetée. Seule une littérature désacralisée et une pratique critique dépourvue de tout

¹⁴⁰ Cité par Gaston Tremblay, dans Gaston Tremblay, *Prendre la parole. Le journal de bord du grand CANO*, Ottawa, Le Nordir, 1996, p. 20. Tremblay affirme n'avoir jamais su avec certitude qui avait rédigé l'article.

¹⁴¹ François Paré, « L'institution littéraire franco-ontarienne et son rapport à la construction identitaire des Franco-Ontariens », *op. cit.*, p. 55.

¹⁴² *Ibid.*, p. 55.

ancrage dans l'héritage intellectuel dominant pourraient permettre de représenter le peuple franco-ontarien tel qu'il est en lui-même¹⁴³.

Ce « rejet de la vie intellectuelle¹⁴⁴ » peut paraître paradoxal, puisque l'Université a joué un rôle central dans la création de la littérature franco-ontarienne : les jeunes auteurs à l'origine de ce mouvement de contre-culture se sont en effet pour la plupart connus à l'Université Laurentienne, regroupés autour du journal de l'université et de la troupe de théâtre¹⁴⁵. Surtout, deux professeurs auront eu un grand impact sur ces jeunes et sur la destinée de la littérature franco-ontarienne : Fernand Dorais et Robert Dickson, tous deux embauchés par le département d'études françaises de l'Université. L'atelier de poésie dirigé par le premier a mené à la parution en 1973 du recueil de poésie *Lignes-signes*, première publication des éditions Prise de parole. Robert Dickson a quant à lui été très impliqué, avec Gaston Tremblay, dans les premières années de cette maison d'édition; comme poète et animateur, il a également contribué activement à plusieurs événements culturels, dont les Cuisines de la poésie. Ainsi, le rejet de la vie intellectuelle dont parle Paré ne pouvait être complet, puisque les actants principaux du mouvement – écrivains, éditeurs, dramaturges, poètes – appartenaient presque tous au milieu universitaire, que ce soit à titre de professeur ou d'étudiant.

Dans sa thèse sur la vie intellectuelle en Ontario français, Marie LeBel voit les signes de cette ambivalence dans les articles publiés dans les revues culturelles et universitaires de l'époque :

[L']académisme à la fois désiré et repoussé se heurte irrémédiablement aux règles de fonctionnement du champ intellectuel en milieu minoritaire. C'est-à-dire : maintien du flou des structures, réticence à intellectualiser, rareté des lieux de distribution et d'échanges. Tous ces éléments se confondent et occasionnent chez les

¹⁴³ *Ibid.*, p. 55.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹⁴⁵ À ce sujet, lire les premiers chapitres du livre de Gaston Tremblay, *Prendre la parole. Le journal de bord du grand CANO* (*op. cit.*). Tremblay, qui faisait partie de ces jeunes artistes, fait un récit détaillé de ces années.

rédacteurs des allers-retours entre l'académisme et le relâchement, le jargon scientifique et la vulgarisation simpliste, la rigueur et le laisser-aller¹⁴⁶.

L'œuvre de Fernand Dorais témoigne bien de cette hésitation à embrasser un discours universitaire. Jésuite, homme de lettres et professeur d'université, Dorais a beaucoup fait avancer la réflexion sur l'identité et la littérature franco-ontarienne, notamment grâce à son essai *Entre Montréal... et Sudbury. Pré-textes pour une francophonie ontarienne*¹⁴⁷, publié en 1984. Pourtant, Marie LeBel note que ses écrits témoignent d'un malaise face au rôle de l'intellectuel, qu'il valorise tout en refusant de l'adopter, se décrivant comme un « petit professeur », un « littéraire » ou encore un « littérateur »¹⁴⁸. Ses essais – et tout particulièrement *Entre Montréal... et Sudbury* – critiquent d'ailleurs l'Université Laurentienne de façon acerbe, bien qu'il s'agisse à l'époque du centre névralgique de la littérature franco-ontarienne. Fait intéressant, Dorais a joué un rôle important dans la création du mythe entourant André Païement¹⁴⁹, consacrant le dramaturge comme figure de l'écrivain franco-ontarien « anti-intellectualiste ». Selon Lucie Hotte et François Paré, le texte liminaire de *Entre Montréal... et Sudbury*, « Qui a tué André Païement? », a grandement contribué à faire du dramaturge, après sa mort, le symbole même de l'aliénation de l'écrivain franco-ontarien¹⁵⁰. Pour Hotte, cette posture influencera plusieurs écrivains et poètes de la génération suivante¹⁵¹.

Dans les années quatre-vingt, la littérature franco-ontarienne s'institutionnalise, ce dont témoigne la publication de plusieurs anthologies et de manuels scolaires. À ce sujet, François

¹⁴⁶ Marie LeBel, *op. cit.*, p. 41.

¹⁴⁷ Fernand Dorais, *Entre Montréal... et Sudbury. Pré-textes pour une francophonie ontarienne*, Sudbury, Prise de Parole, 1984.

¹⁴⁸ Marie LeBel, *op. cit.*, p. 415.

¹⁴⁹ André Païement, jeune dramaturge au centre du mouvement de contre-culture sudburois, a connu une très brève carrière littéraire avant de s'enlever la vie à l'âge de 28 ans. On lui doit entre autres *La Vie et les Temps de Médéric Boileau* (1973) et *Lavalléville* (1974).

¹⁵⁰ Lucie Hotte, « L'écrivain franco-ontarien entre le fantasme et le mythe », *op. cit.*, p. 36-37; François Paré, « Fernand Dorais, hypnotiseur et illusionniste », *LittéRéalité*, vol. IV, n°1, 1992, p. 27-28. Le chapitre des *Théories de la fragilité* consacré à Fernand Dorais (« Une anthropologie de la minorisation », p. 26-36) est une version retravaillée de cet article.

¹⁵¹ Lucie Hotte, *op. cit.*, p. 38.

Paré note entre autres l'importance de l'*Anthologie de la poésie franco-ontarienne* de René Dionne (Prise de parole, 1983), qui joue un rôle de pionnier, ainsi que d'*Écritures franco-ontariennes d'aujourd'hui* (Hédi Bouraoui et Jacques Flamand, Vermillon, 1989), une anthologie dont la préface situe la littérature franco-ontarienne dans le contexte de la francophonie mondiale¹⁵². Au milieu de la décennie, plusieurs chercheurs travaillent également à développer une approche critique qui, sans ignorer les conditions de production des œuvres, propose une lecture dont les présupposés ne sont plus seulement sociologiques, mais également esthétiques¹⁵³. Cette période est marquée par un certain rapprochement entre les actants issus des milieux universitaire et communautaire : par exemple, plusieurs universitaires – Yolande Gris , Paul Gay, Fernand Dorais, Mariel O'Neill-Karch, François Paré – commencent à écrire dans la revue culturelle *Liaison* au début des années quatre-vingt, sans toutefois que la revue n'abandonne tout militantisme anti-universitaire¹⁵⁴.

C'est dans ce contexte que paraissent *Les littératures de l'exiguïté* en 1992, puis *Théories de la fragilité* deux ans plus tard. Ce deuxième essai porte justement sur le champ littéraire franco-ontarien et sur les conditions d'écriture propres à ses écrivains.

2. L'intellectuel comme marginal et r sistant¹⁵⁵

Lorsqu'il obtient un poste de professeur à l'Université de Guelph en 1977, François Paré n'est installé en Ontario que depuis peu de temps. Spécialiste de la Renaissance française, de Montaigne et de DuBellay, il est engagé en tant que professeur de littérature française. Si dans les premiers temps de sa carrière il publie dans quelques revues des articles en lien avec

¹⁵² François Paré, « La normalisation du corpus franco-ontarien », dans Ali Reguigui et Hédi Bouraoui (dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, 2007, p. 99.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 102.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 95.

¹⁵⁵ Nous empruntons ce titre à la très belle préface écrite par Robert Major pour la troisième édition des *Littératures de l'exiguïté* (*op. cit.*, p. 1-16).

sa spécialisation¹⁵⁶, c'est sa participation à *Liaison* qui se révèle la plus soutenue : en une décennie à peine, il y publie une trentaine d'articles et siège au conseil de rédaction. Dans les premières pages des *Littératures de l'exiguïté* se trouve d'ailleurs une anecdote mettant en scène l'époque de son arrivée en Ontario. À propos de ses débuts dans le comité de rédaction de la revue franco-ontarienne, « largement composé alors d'étudiants et de "gens du milieu" », l'essayiste raconte que Fernan Carrière, directeur de la revue à l'époque, l'avait

bien averti de ne pas chercher à y jouer au professeur d'université, afin d'éviter un comportement critique, un ton de voix, une gestuelle, qui seraient immédiatement perçus par [s]es collègues comme de l'arrogance¹⁵⁷.

Cette anecdote, vieille d'une vingtaine d'années au moment de la rédaction de l'essai (elle date de 1982), met en scène le conflit qui a longtemps persisté entre les universitaires et les gens du milieu littéraire en Ontario français; elle renvoie à une époque où le champ littéraire franco-ontarien était encore marqué par la méfiance envers les universités – une époque abondamment traitée par Paré dans ses travaux. Toutefois, l'anecdote rapportée dans *Les littératures de l'exiguïté* dépasse la simple mise en contexte historique : la présence de l'essayiste dans l'anecdote annonce surtout – et ce, dès les premières pages de l'essai – un désir de *se situer lui-même* dans le champ littéraire de l'Ontario français. Il s'agit d'attirer l'attention du lecteur sur la posture empruntée en regard d'un contexte sociohistorique précis. L'acquiescement de l'essayiste face au conseil du directeur de la revue (« J'ai acquiescé, pensant à ce moment-là que c'était la meilleure chose à faire¹⁵⁸ ») annonce-t-il l'adoption de la posture « anti-intellectualiste » dénoncée par Robert Major¹⁵⁹? Non, puisque l'expression « à ce moment-là » indique justement un changement de posture, Paré suggérant plutôt qu'il a réussi à s'inscrire dans la communauté sans pour autant se dissocier de l'institution universitaire.

¹⁵⁶ Il dirige notamment un numéro de la revue *Études littéraires* sur le sujet (« Théorèmes et canons : Poésie française de la renaissance », *Études littéraires*, vol. 20, n° 2, automne 1987).

¹⁵⁷ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 39.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁵⁹ Robert Major, « De la marge et des marginaux », *op. cit.*, p. 581-582.

Si la cohabitation des différents registres essayistiques dans *Les littératures de l'exiguïté* peut tout de même être interprétée comme résultant d'une hésitation à embrasser une posture purement « universitaire », la posture de l'essayiste face à son appartenance à la communauté universitaire est pourtant sans équivoque. La charge polémique de l'essai est dirigée non pas contre le milieu universitaire, mais plutôt contre l'Institution en tant que figure de pouvoir (et donc d'oppression) : « La réflexion que soulève cet essai traite moins de l'Institution que de l'opposition à son égard¹⁶⁰ », affirme à ce propos François Ouellet. Ainsi, Paré ne suggère pas de définitivement tourner le dos à l'Institution, mais plutôt de proposer un discours qui prenne en compte les littératures minoritaires :

Le temps est-il venu de créer un langage et une fonction critiques qui ne soient plus (est-ce seulement possible? Je n'en sais rien) garants de l'oppression? Chose certaine, il faut avoir le goût et le courage d'imaginer que le discours du savoir sur la littérature soit autre¹⁶¹.

L'appartenance au milieu universitaire permet ainsi à l'essayiste d'intervenir sur ce discours. Les différents mécanismes institutionnels (conférences, colloques, écriture d'article, enseignement), plutôt que d'être considérés *de facto* comme des contraintes, peuvent être utilisés de façon à soutenir la cause :

[J]e m'acharne à construire des remparts. Comme de sacs de sables futiles qui n'empêcheront jamais l'inondation, j'empile méthodiquement pourtant les structures et les appareils du langage. Je me refais des muscles. Je m'abrite dans cette université qui accueille aujourd'hui ces lignes. Je ne consens à rien¹⁶².

Comme le remarque toutefois Marie LeBel, il y a chez Paré

une coupure très nette entre l'invitation qui est lancée de se rapprocher de l'université pour la mettre au service de la pensée et de la communauté et une stratégie qui, par ailleurs, consisterait à asservir l'université [...]. L'université est perçue et appréhendée dans son sens universel d'institution de savoir¹⁶³.

¹⁶⁰ François Ouellet, *op. cit.*, p. 53.

¹⁶¹ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 202.

¹⁶² *Théories de la fragilité*, p. 10.

¹⁶³ Marie LeBel, *op. cit.*, p. 367.

Ainsi, l'essayiste reconnaît – et semble dans une certaine mesure accepter – les limites de l'institution universitaire dans l'avancement de la cause. Dans *Les littératures de l'exiguïté*, il explique d'ailleurs être resté sans réponse lorsque, dans un colloque, un écrivain lui a demandé pourquoi il ne montait pas lui-même un cours de littérature franco-ontarienne à l'Université de Guelph¹⁶⁴. La question est pertinente, puisque Paré lui-même sait que les choix des corpus scolaires « peuvent assurer la mémorialisation des œuvres et faire la vie et la mort des littératures¹⁶⁵ ». L'anecdote met non seulement en scène l'impuissance de Paré face aux mécanismes institutionnels, mais également sa *participation* au processus d'exclusion qui toujours menace les petites littératures. Ainsi, lorsqu'il écrit « nous », l'essayiste réfère tantôt à la communauté à laquelle il appartient (selon le contexte, celle de l'Ontario français, du Canada francophone ou des cultures minoritaires en général¹⁶⁶), tantôt aux membres de la communauté universitaire. L'adjectif « collectif », accolé à des noms comme « avenir¹⁶⁷ » ou « identité¹⁶⁸ », renvoie par exemple à la première communauté, tout comme les expressions « les miens¹⁶⁹ » et « les nôtres¹⁷⁰ ». Dans l'extrait suivant, toutefois, « nous » marque plutôt l'appartenance de l'essayiste à la communauté universitaire :

¹⁶⁴ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 97.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 94.

¹⁶⁶ Nous parlons ici des deux premiers essais de Paré. Une étude comparant ceux-ci avec les deux plus récents (*La distance habitée* et *Le fantasme d'Escanaba*) pourrait cependant révéler un glissement identitaire, « nous » renvoyant dorénavant à un groupe différent. Le concept de diaspora, introduit dans *La distance habitée*, amène par exemple Paré à parler d'une « diaspora canadienne-française ». Dans *Escanaba*, l'essayiste mentionne ainsi « notre culture québécoise d'origine [et ses] nombreuses ramifications » (p. 12).

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 33.

¹⁶⁸ *Théories de la fragilité*, p. 12.

¹⁶⁹ « Et j'ai terriblement peur des miens, de ma destinée quotidienne en eux. Et pourtant, ma fidélité est indéfectible. » (*Théories de la fragilité*, p. 11.)

¹⁷⁰ François Ouellet (*op. cit.*, p. 50) remarque que la formule établit le partage entre la communauté et l'Autre : « François Paré reconnaîtra qu'Herménégilde Chiasson “[est] l'un des nôtres” ; en revanche, il déchantera après quelques espérances qui l'avaient amené à se “di[re] que Lyotard était des nôtres” » (*Les littératures de l'exiguïté*, p. 164 et 82).

Je sais que certaines littératures, souvent très petites, s'érigent contre le pouvoir, contre l'arrogance de l'universel que *nous* avons probablement héritée de l'Europe renaissante et qui hante à mort *nos* recherches universitaires¹⁷¹.

Enfin, dans l'introduction de ce chapitre, nous avons mentionné les recherches de Marie LeBel sur l'engagement intellectuel en Ontario français. Pour LeBel, la posture empruntée par Paré dans les articles analysés le classait parmi les « experts engagés¹⁷² ». Nous croyons que ce terme est idéal afin de décrire la posture empruntée par Paré dans les deux essais que nous avons étudiés, soit *Les littératures de l'exiguïté* et *Théories de la fragilité*. Il rend bien la dualité de la posture de Paré, qui, malgré tout, arrive à conjuguer les postures de militant et d'intellectuel. Cet extrait issu d'une lettre adressée à François Ouellet (et publiée dans *Traversées*¹⁷³) soutient bien cette idée :

Pour moi, la nécessité de l'engagement social – politique, je ne sais pas – de l'intellectuel, de l'universitaire même, ne fait pas de doute. C'est en fait une motivation fondamentale. [...] Il y a beaucoup de romantisme stérile dans ces gestes-là. L'histoire ne se décide pas vraiment dans l'espace public. Mais je crois que c'est une des tâches primordiales de l'intellectuel de se manifester. De ne pas se cacher derrière les façades institutionnelles, de *parler avec les siens*, où qu'ils soient¹⁷⁴.

2.1 Barthes et les siens

Dans *Les littératures de l'exiguïté*, le nom de Roland Barthes revient à de multiples reprises. Plus tôt dans ce mémoire, nous avons d'ailleurs mentionné que le style discontinu de certains ouvrages de Barthes – notamment *Fragments d'un discours amoureux* et *Roland Barthes par Roland Barthes* – avait influencé Paré. Le nom du théoricien revient également à plusieurs autres reprises dans l'essai, la répétition du nom renforçant la présence de Barthes

¹⁷¹ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 19. L'italique est de nous.

¹⁷² Marie LeBel, *op. cit.*, p. 362-369. Rappelons toutefois que le corpus retenu par LeBel est constitué uniquement d'articles parus dans des périodiques franco-ontariens (notamment la *Revue du Nouvel-Ontario*, *Rauque*, *Atmosphère* et *Liaison*) entre 1970 et 1995.

¹⁷³ François Ouellet et François Paré, *Traversées*, Ottawa, Le Nordir, 2000. Il s'agit d'un essai épistolaire composé de lettres échangées entre les deux chercheurs pendant une période de deux ans. Il y est question de littérature et de culture, mais également des parcours professionnel et personnel des deux hommes. Désormais, les références à cet ouvrage seront abrégées, se limitant au titre de l'ouvrage et au numéro de la page concernée.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 76. L'italique est de nous.

dans le texte¹⁷⁵. Lorsqu'il aborde réellement le discours du théoricien, Paré se montre toutefois étonnamment critique, particulièrement au sujet de son rapport aux littératures minoritaires. Il accuse ainsi Barthes d'être, consciemment ou non, « le porte-parole de l'institution littéraire dominante¹⁷⁶ ». Par exemple, Paré note qu'en privilégiant la multiplicité des approches théoriques plutôt que celles des corpus, Barthes ne se rend pas compte de l'« unité fallacieuse de son corpus » : « dans l'univers culturel de Barthes, la littérature correspond sans nul doute à l'unique littérature française, identifiée très rapidement à la Littérature, au sens dominant¹⁷⁷ ». Il lui reproche ainsi d'« ignorer [l]es autres littératures d'expression française¹⁷⁸ » et de considérer le collectif comme une forme de censure, réduisant la Doxa à « l'Opinion publique » ou à « l'Esprit majoritaire »¹⁷⁹.

Notons que, dans sa charge contre le théoricien, Paré ne cite que des extraits tirés de *Roland Barthes par Roland Barthes*, essai à forte teneur autobiographique (l'essayiste se réfère d'ailleurs à Barthes comme à « l'autobiographe¹⁸⁰ »). Ainsi, dans l'extrait suivant, les arguments de Paré passent de la critique d'une notion théorique (opinions divergentes sur la *doxa*) à quelque chose d'éminemment plus personnel :

Barthes discrédite les assises collectives de la pensée, puisque lui-même occulte sa communauté d'origine, dont il n'a conservé que des traces nostalgiques et sans importance réelle. [...] Quand il se tourne vers son enfance, Roland Barthes ne se

¹⁷⁵ Par exemple, le nom du théoricien figure dans les titres de deux fragments de l'essai – « Roland Barthes avait-il raison? » et « Roland Barthes avait-il raison? (2) » – qui portent sur l'incidence de l'enseignement des littératures minoritaires sur leur survie. Les fragments ont peu à voir avec Barthes : ils font en fait référence à sa phrase désormais célèbre : « La littérature, c'est ce qui s'enseigne. »

¹⁷⁶ *Les littératures de l'exigüité*, p. 140. Dans le fragment « Le tombeau de Jean-François Lyotard? » (p.82), Paré formule des critiques similaires à propos de la pensée de Lyotard, qui, pourtant, lui « avait montré, comme Barthes, la voie de la pensée discontinue ». Il l'accuse entre autres de minimiser l'aliénation vécue par les cultures minoritaires : « Car le minoritaire dont parle Jean-François Lyotard s'est faussement approprié les caractéristiques de la minorisation, les a dérobées, s'en est revêtu, les a soumises aux contraintes de la mode. »

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 112.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 112.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 86.

¹⁸⁰ « Toutes majuscules dehors dans ce texte de Roland Barthes par lui-même, l'autobiographe révèle l'ampleur de son effroi devant le collectif ». (*Ibid.*, p. 86)

représente que la petite société bourgeoise de Bayonne, bâtarde et arrogante. Il ne sait pas voir, même dans la réverbération des années, le périple de l'humiliation et du silence qui frappait alors sa communauté d'origine. En traquant partout les discours de l'arrogance, Barthes est devenu aveugle à l'humilité¹⁸¹.

Ce que Paré critique chez Barthes, ce n'est pas tant des positions théoriques qu'un manque d'engagement face à sa communauté d'origine; l'essayiste reproche à Barthes de ne pas « parler avec les siens ». François Ouellet remarque lui aussi ce type de critique à l'égard de Barthes :

Se situant par rapport au discours de Barthes qui, dans son *Roland Barthes par lui-même*, disait se tenir « derrière la porte », « coupé de la popularité du langage », « sans cesse à l'écoute de ce dont je suis exclu », Paré réplique par une attitude d'intégration et de fraternité : « je suis à l'écoute de *ce qui est exclu* »¹⁸².

Les critiques émises par Paré à propos de *Roland Barthes par Roland Barthes* soulèvent plusieurs questions intéressantes, notamment sur le genre littéraire : il est une chose de critiquer un texte théorique, et il en est une autre de critiquer un essai à caractère autobiographique mettant en scène des souvenirs d'enfance. Or, Paré condamne la façon même dont Barthes évoque sa communauté d'origine, qualifiant ses souvenirs de « traces nostalgiques et sans importance réelles ». Sa lecture d'un autre texte autobiographique de Barthes¹⁸³, portant comme le premier sur son enfance dans la région de Bayonne, contient des reproches similaires. S'il loue d'une part la beauté du texte, qui évoque « les bruits et les parfums de la campagne natale, la configuration des routes de l'Adour et aux abords du Pays Basque », l'essayiste accuse Barthes d'emprisonner le pays de l'enfance « dans l'éternelle antécédence et dans la boucle nostalgique qui [le] prive de toute vie réelle¹⁸⁴ ». Il conclut que « [s]i la route est fascinante pour Barthes, c'est qu'elle permet de regarder du côté de la disparition sans crainte de se trouver ultimement absorbé par elle¹⁸⁵ ».

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸² François Ouellet, *op. cit.*, p. 47.

¹⁸³ Roland Barthes, « La lumière du Sud-Ouest », *Communications*, n°36, 1982, p. 125-129.

¹⁸⁴ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 56.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 57.

Ainsi, la lecture des textes autobiographiques de Barthes suscite chez Paré des réflexions sur l'engagement littéraire, mais également sur la mémoire et sur l'enfance, l'intérêt de Paré envers *Roland Barthes par Roland Barthes* surpassant donc la question formelle de l'écriture fragmentaire. Dans notre troisième chapitre, nous reparlerons de l'influence d'un « Barthes autobiographe » sur l'œuvre de Paré.

3. Filiations

Lorsqu'il publie son premier essai, François Paré habite en Ontario depuis une décennie seulement. Pourtant, dès les premières pages de l'œuvre, l'essayiste insiste sur son appartenance à la communauté franco-ontarienne. Ainsi, malgré un intérêt certain pour le concept d'altérité culturelle – souvent évoqué à travers la figure de l'« Autre »¹⁸⁶ –, il n'empruntera jamais lui-même la posture de l'Étranger dans ses essais. En faisant de son appartenance à la communauté de l'exiguïté une des conditions de l'écriture, Paré évite d'avoir à se situer par rapport à ce qu'il désigne dans sa critique des textes de Barthes comme la « communauté d'origine ». Dans *Les littératures de l'exiguïté*, il écrit : « Il y a les littératures de la suffisance et celles, pour moi fondamentales, de l'inquiétude. J'appartiens génétiquement à cette inquiétude. Depuis une éternité, me semble-t-il, parfois¹⁸⁷. » La référence à la génétique suggère ici une appartenance innée, faisant de la culture d'adoption la culture-mère¹⁸⁸. Cette posture apparaît cependant problématique, puisque chez Paré la communauté de l'exiguïté est d'abord définie, et ce, dès les premières pages des *Littératures de l'exiguïté*, par ses pratiques littéraires et par ses écrivains – *par sa littérature*. Ainsi, le thème de l'appartenance à la communauté finit par poser la question de la place occupée par Paré dans le champ littéraire : s'il emprunte facilement les figures de l'intellectuel et du

¹⁸⁶ Dans *Les littératures de l'exiguïté*, voir entre autres les fragments « Les littératures coloniales » (p. 28-30), « Les pratiques remémorantes » (p. 62-65), « Les formes de l'altérité » (p. 105-107) et « Le nomade » (p. 128-129).

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 72.

¹⁸⁸ Dans ses deux premiers essais, Paré parle en effet assez peu de ses origines québécoises, insistant plutôt sur son appartenance à l'Ontario français. Le sujet sera toutefois au cœur du *Fantasme d'Escanaba*.

militant, il hésite en effet devant celle de l'écrivain. Dans les pages qui suivent, nous nous intéresserons à la façon dont l'essayiste convoque la figure de certains écrivains dans le texte afin de – pensons-nous – réfléchir à la place qu'il occupe dans le champ littéraire.

3.1 *Le grand parchemin (Paiement, Dickson, Roy et les autres)*

Dès la première page de *Théories de la fragilité* s'institue une logique de la filiation et de la passation de la parole. D'abord, en exergue :

Salut, salut, salut... On m'a donné ce cahier le 1^{er} février 1978, à l'aréna de Hammer [...]. C'était un cahier à André Paiement. Il n'en avait plus besoin, vu les circonstances immédiates.

Robert Dickson¹⁸⁹

Puis, dans l'incipit qui suit immédiatement, Paré écrit : « Je n'ai pas connu André Paiement. Je ne sais rien de lui, mon prédécesseur¹⁹⁰. » Or, parmi les figures littéraires franco-ontarienne susceptibles d'avoir influencé l'essayiste, on se serait davantage attendu à ce que Paré cite Fernand Dorais – un universitaire d'origine québécoise, tout comme Paré –, dont l'œuvre essayistique polémique a eu un grand retentissement en Ontario français. André Paiement, jeune dramaturge prodige mort tragiquement dans la fleur de l'âge, ne représente-t-il pas plutôt l'exact contraire de l'essayiste? L'étude de la figure de Paiement comme « mythe » à laquelle se livre Paré plus loin dans l'essai suggère toutefois que c'est plutôt la figure même de l'écrivain franco-ontarien qui est convoquée¹⁹¹ : « Ainsi, le cahier orphelin de l'écrivain est passé de main en main dans un geste garant de l'éternité¹⁹² », écrit Paré.

Mais ce cahier dont il est question, inévitablement, en rappelle un autre, celui de l'essayiste :

¹⁸⁹ Robert Dickson, *Abris nocturnes*, Sudbury, Prise de Parole, 1986. Cité par François Paré, *Théorie de la fragilité*, p. 7.

¹⁹⁰ *Théories de la fragilité*, p. 7.

¹⁹¹ Voir « Quand le théâtre aura raison de la littérature : André Paiement », dans *Théories de la fragilité*, p. 66.

¹⁹² *Théories de la fragilité*, p. 8.

Est-ce encore, cette nuit, ce cahier ajourné que je tiens devant moi? Avait-il cette couverture bleu pâle, Robert, et ces traces de doigts en haut à droite, là où le nom de son propriétaire n'a jamais pu se lire? Était-il vraiment vierge au moment du don? Que nous reste-t-il à faire, toi et moi, avant l'épuisement de la très grande tâche¹⁹³?

En assurant la pérennité de l'œuvre de Paiement (notamment en l'éditant), Dickson a assuré la transmission de sa parole; en produisant lui-même une œuvre poétique, il contribue plutôt à l'écriture de ce « grand parchemin¹⁹⁴ » abandonné à la mort du dramaturge, puis passé de main en main, allégorie de la passation de la parole littéraire en Ontario français. Le cahier de Paré n'est toutefois ni celui de Paiement ni celui de Dickson :

Le mien, mon cahier, est un peu trop grand [...]. Ma main terrifiée, oiseau aux aguets, repose sur le bleu pâle de la lettre, le cahier d'André cassé à la jointure devant elle, attendant la caresse, le départ, la venue sémaphore aux gestes abrupts, au corps brisé. [...] La littérature en personne¹⁹⁵!

En désignant *son* cahier comme « le cahier d'André », Paré semble exprimer un désir de filiation : écrire dans le cahier d'André Paiement, n'est-ce pas devenir son successeur? Ou encore, devenir écrivain? Dans le premier chapitre, nous avons noté la récurrence du procédé par lequel l'essayiste se décrit *écrivain* dans *Les littératures de l'exiguïté*; dans *Théories de la fragilité*, il s'agit non pas de simples mentions (« J'écris ce livre face à la mer »), mais de mises en scène élaborées où l'accent est mis sur la matérialité de l'écriture (le cahier, la main, le stylo). Être assis à une table de travail, en attente d'inspiration, devant le cahier de Paiement, n'est-ce pas devenir André Paiement?

Ce type de procédé, Barthes l'a nommé « fantasme d'écrivain » :

De quel contemporain vouloir copier, non l'œuvre, mais les pratiques, les postures, cette façon de se promener dans le monde, un carnet dans la poche et une phrase

¹⁹³ *Ibid.*, p. 7.

¹⁹⁴ Le titre du fragment, « C'est un grand parchemin qui retiendra la mort », est tiré d'un poème de Michel Vallières (« Je suis parti de loin », dans *Comme un simple voyageur*, Sudbury, Prise de Parole, 1984, p. 39). C'est Paré qui en fait mention. (*Théories de la fragilité*, p. 19)

¹⁹⁵ *Théories de la fragilité*, p. 7.

dans la tête [...]. Car ce que le fantasme impose, c'est l'écrivain tel qu'on peut le voir dans son journal intime, c'est *l'écrivain moins son œuvre*...¹⁹⁶

Ainsi, selon Barthes, le désir d'être écrivain se traduit par l'adoption de comportements associés à ceux de l'écrivain. Il est intéressant de noter que dans son article sur la figure de l'écrivain en Ontario français, Lucie Hotte avait justement étudié le « mythe » d'André Paiement à la lumière de la théorie barthésienne du « fantasme d'écrivain ». Elle remarque qu'André Paiement, plutôt que d'avoir cherché à correspondre à l'image mentale qu'il se faisait d'un écrivain, a au contraire choisi de s'y opposer¹⁹⁷. Ironiquement, le jeune dramaturge en est tout de même venu à incarner la figure de l'écrivain franco-ontarien : sa disparition prématurée a accru la renommée de son œuvre, et les circonstances mêmes de sa mort ont été récupérées par la critique afin de transformer Paiement en « une métaphore de l'existence collective »¹⁹⁸. Le choix d'André Paiement comme « prédécesseur » – parmi toute autre figure d'écrivain – est donc difficile à interpréter, et doit sans doute être entendu comme la volonté de s'inscrire en force dans le champ littéraire franco-ontarien et de s'appropriier son histoire.

Suivant l'introduction de l'essai, un autre très court chapitre rappelle lui aussi la théorie barthésienne. Dans « C'est un grand parchemin qui retiendra la mort », l'essayiste observe des portraits d'écrivains¹⁹⁹ :

En ce moment, l'espace révèle la procession des visages, des mains d'écrivains prises en flagrant délit de travail. Il y a, bien sûr, les miennes, toujours en attente, qui ne sont pas celles d'un écrivain. Il y a celles de Patrice Desbiens, effilées, ailes en repos, presque trop longues dans le faux abandon de la photographie. Il y a les mains jointes, en oraison compacte, de Mongo Beti annonçant déjà les grands renversements à venir. Il y a encore la main gauche de Robert Dickson, couvrant la page trop étroite, produisant du secret, du désir. Il y a enfin les mains trop blanches – celles de Quentin Compson peut-être – dans ce très beau portrait de William

¹⁹⁶ Roland Barthes par Roland Barthes, *op. cit.* p. 93.

¹⁹⁷ Lucie Hotte, « L'écrivain franco-ontarien entre le fantasme et le mythe », *Tangence*, n° 56, 1997, p. 30.

¹⁹⁸ *Théories de la fragilité*, p. 32.

¹⁹⁹ Une scène très similaire se retrouve également dans *Les littératures de l'exiguïté*, dans le fragment « Sur une photographie de S. Corinna Bille » (p. 76).

Faulkner, bras refermés sur une tristesse subtile. Ce sont les mains cérémoniales. Celles qui précèdent. Celles qui procèdent. Elles produisent le visible à partir de l'invisible²⁰⁰.

D'autres mains, celles de Gabrielle Roy, sont absentes de la photo, « chassées par la terrible pénétration du regard ». Enfin, d'autres détails apparaissant sur les photographies d'Ezra Pound, de Paul Savoie et d'Hubert Aquin (de la « courbure inquiète des épaules » à la « timidité tragique du regard ») évoquent pour Paré d'autres « figures de la fragilité ». Les autres écrivains cités appartiennent tous à « l'exiguïté » : Desbiens, Dickson, Roy et Savoie sont issus de communautés francophones hors Québec; les écrits d'Hubert Aquin, auteur que Paré a rencontré lors de ses études à Buffalo²⁰¹, témoignent de l'aliénation des Québécois à une certaine époque; Mongo Beti est un écrivain de l'Afrique francophone impliqué dans la mouvance postcoloniale.

Dans cet extrait, l'allitération *précèdent/procèdent* (« Ce sont les mains cérémoniales. Celles qui précèdent. Celles qui procèdent ») semble indiquer le passage du temps. Deux interprétations nous semblent intéressantes. Premièrement, ces verbes peuvent s'appliquer aux mains des écrivains, à l'époque où elles ont été capturées sur pellicule : sur la photographie que contemple Paré, les mains de Gabrielle Roy n'ont encore rien écrit – se sont les mains *précédant* l'écriture²⁰²; celles de Dickson, au contraire, sont en pleine écriture – elle y *procèdent*²⁰³. La deuxième interprétation tient compte de la présence des mains de François Paré parmi les autres, les mains de Desbiens, Dickson, Mongo Beti, Roy, Paul Savoie et Aquin, Faulkner et Pound les *précédant* dans l'écriture. Parmi ces « mains qui procèdent », celles de l'essayiste se distinguent par leur immobilité : n'ayant toujours pas écrit, elles attendent l'inspiration, posées sur le « cahier d'André ». Si ces mains « ne sont pas

²⁰⁰ *Théories de la fragilité*, p. 9. Ces vers de Robert Dickson précèdent l'extrait : « et ces accalmies que les mains ne peuvent prendre/et ces mains qui ne demandent pas d'être pleines/mais parfois prises » (Robert Dickson, *op. cit.*, p. 17).

²⁰¹ *Le fantasme d'Escanaba*, p. 56.

²⁰² La photographie dont il question – illustrant la page couverture de l'édition de 1988 de *La détresse et l'enchantement* – date de 1931 (voir « Notes », *Théories de la fragilité*). Roy n'a publié *Bonheur d'occasion*, son premier roman, qu'en 1945.

²⁰³ La photographie à laquelle Paré fait référence montre Robert Dickson en train d'écrire. Elle a été publiée dans la revue *Liaison* (n° 54, novembre 1989, p. 30).

celles d'un écrivain », elles sont impatientes d'y parvenir, à la fois fébriles et anxieuses. La mise en scène de l'écriture devient en fin de compte celle de l'attente. C'est d'ailleurs ce phénomène que l'essayiste remarquait dans *Les littératures de l'exiguïté* :

En fait, tout se passe comme si l'écrivain de l'exiguïté [...] mettait l'accent sur l'action (au sens théâtral) de l'écriture. Écrire, c'est donc se faire *entendre écrivain*, c'est faire le récit de son désir toujours remis à plus tard d'écrire, de mettre sur papier²⁰⁴.

C'est justement ce récit que l'introduction de *Théories de la fragilité* met en scène. Son titre, « L'ajournement », désigne le projet d'écriture toujours remis à plus tard. Conscient du temps qui passe, l'essayiste est cependant confronté à une certaine urgence. Ainsi, pensant à ses enfants, il se demande : « Leur ferai-je don déjà de ma tablette trop grande, las de tant d'ajournements, ou attendrai-je encore un peu, touché par une curieuse fébrilité, au cas où...²⁰⁵ ? » Cette réflexion confirme l'importance du thème de la filiation dans la réflexion de Paré, un thème qui s'incarne – nous le verrons – autant dans un discours autobiographique que critique.

3.2 Patrice Desbiens et les mots qui restent

Le poète Patrice Desbiens occupe une place à part dans les travaux de Paré, que ce soit dans ses articles universitaire ou dans ses essais. Si la figure du poète est évoquée parmi plusieurs autres dans l'introduction de *Théories de la fragilité*, son influence semble aller au-delà de celles des autres auteurs cités. Nous croyons que si les figures d'auteurs comme André Païement ou Robert Dickson évoquent l'idée de filiation, celle de Desbiens représente plutôt celle du Double ou du Frère écrivain. Dans *Les littératures de l'exiguïté*, l'œuvre du poète originaire de Timmins est très présente : des extraits de l'œuvre du poète – tirés de six recueils différents – apparaissent dans cinq fragments différents, et dix des seize pages du très long fragment « Conscience et oubli : les deux misères de la parole franco-ontarienne²⁰⁶ » sont consacrées à une lecture des poèmes de Patrice Desbiens. Les idées développées dans ce

²⁰⁴ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 41.

²⁰⁵ *Théories de la fragilité*, p. 8.

²⁰⁶ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 163.

fragment qui insiste sur les conditions d'écriture en Ontario français sont assez représentatives des travaux critiques que publiera Paré dans la décennie suivante. Dans *Le fantasme d'Escanaba*, il introduit d'ailleurs une relecture d'un poème de Desbiens avec un « "Encore lui!" me direz-vous²⁰⁷ ».

Dans *Les littératures de l'exigüité* et *Le fantasme d'Escanaba*, la figure de Desbiens est particulièrement présente, étrangement fraternelle et complice à la fois. Si l'œuvre du poète est souvent objet d'analyse, Desbiens en personne – le poète « moins son œuvre », dirait Barthes – apparaît çà et là lors des périodes d'écriture. Ainsi, dans « Le songe de Patrice Desbiens », Paré écrit :

En commençant à travailler ce matin, j'ai encore songé à Patrice Desbiens [...]. C'est pourquoi je partage avec lui cette complicité insurmontable. Du moins, c'est ce que je souhaite, ce matin, avant de me mettre au travail²⁰⁸.

Le poète est si présent dans l'esprit de l'essayiste que celui-ci va jusqu'à imaginer sa réaction à la lecture du livre qu'il est en train d'écrire – supposant qu'il « ne ferait probablement pas [son] affaire » – et à imaginer ses contre-arguments (« Desbiens me dirait sans doute qu[e] ...²⁰⁹ ») Pour le lecteur, l'amitié entre les deux hommes semble aller de soi; pourtant, une anecdote tirée du *Fantasme d'Escanaba* illustre la superficialité réelle des liens qu'ils entretiennent. En 1995, Paré se rend à une séance de signatures à la librairie Gallimard à Montréal et y rencontre le poète pour la première fois. Il achète son recueil *Un pépin de pomme sur un poêle à bois* et le lui fait autographier :

Nous avons bavardé un peu, au milieu des acheteurs qui ne le connaissent probablement pas, comme si, par une improbable complicité, nous avions partagé des confidences, comme si nous étions attablés dans un de ces hôtels du Nord que fréquentent si souvent ses personnages. Pendant ce temps, sa main sur mon bras

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 87.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 179. Dans « L'héroïsme de la marge », François Ouellet s'est lui aussi brièvement intéressé à cet extrait, y voyant entre autres « l'appropriation [par Paré] d'une fiction sur Desbiens » (François Ouellet, *op. cit.*, p. 49).

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 180.

était importante. J'étais ému par sa générosité envers moi, parce que je savais qu'il n'appréciait pas beaucoup les universitaires²¹⁰.

Ce passage est révélateur : dans l'intimité de son bureau de travail, Paré se sent complice de Desbiens; en public, l'essayiste est conscient du fossé qui le sépare – lui, l'universitaire – de l'écrivain. La reconnaissance de l'essayiste envers la « générosité » du poète montre un rapport de force inégal, l'écrivain dominant le professeur, et la complicité ressentie par ce dernier étant vraisemblablement à sens unique. Ainsi, la présence de Desbiens dans le bureau de Paré au moment de l'écriture relève bien du fantasme (dans l'anecdote, la récurrence de l'expression répétée « comme si » appuie d'ailleurs cette idée).

Ce fantasme, toutefois, n'est pas tout à fait indépendant de l'œuvre de Desbiens : dans son récit de leur rencontre, Paré évoque en effet des lieux et personnages propres à l'imaginaire du poète (« Nous avons bavardé un peu [...] comme si nous étions attablés dans un de ces hôtels du Nord que fréquentent si souvent ses personnages »). Paré exprime d'ailleurs sa fascination pour sa poésie dans plusieurs de ses essais : dans *Le fantasme d'Escanaba*, par exemple, il réitère la nécessité pour lui de « revenir à cette œuvre fondatrice ». Il écrit : « [T]oute compréhension de l'imaginaire diasporal me ramène à la lecture de *L'homme invisible / The Invisible Man* et aux poèmes autobiographiques plus récents du *Pépin de pomme sur un poêle à bois* et de *La fissure de la fiction*²¹¹. » Paré reconnaît également l'influence majeure de son œuvre poétique dans son propre travail : « Si Desbiens est encore si présent dans [m]es réflexions, c'est que la *disparition*, axe central de son œuvre, continue de traverser mon travail et d'en marquer l'urgence²¹². »

Comment alors expliquer l'absence d'un chapitre consacré à Desbiens dans *Théories de la fragilité*? Lorsqu'il expose la logique qui a présidé au choix des écrivains étudiés, Paré fait d'abord valoir l'importance de réfléchir à la fois à des textes issus de la période sudburoise qui a vu naître la littérature franco-ontarienne – ceux d'André Paiement, de Fernand Dorais et de Gérard Bessette – et à d'autres « qui se sont coupés volontairement, violemment parfois,

²¹⁰ *Le fantasme d'Escanaba*, p. 89.

²¹¹ *Ibid.*, p. 87.

²¹² *Ibid.*, p. 88.

d'une visée contre-culturelle associée aux concepts aujourd'hui vieillis de *norditude*, d'oralité de classe et d'aliénation »²¹³. De cette deuxième catégorie Paré a retenu les œuvres « toutes imprégnées d'une pensée et d'une recherche de spiritualité » d'Andrée Christensen, de Daniel Poliquin et de Paul Savoie, notant qu'elles « s'oppose[nt] à la quête identitaire, souvent cataclysmique, d'écrivains comme Patrice Desbiens, Jean Marc Dalpé ou Pierre Albert²¹⁴ ». Il sera brièvement question de Jean Marc Dalpé dans l'essai, mais pas des deux autres. Par contre, les Acadiens Herménégilde Chiasson et France Daigle, ainsi que Saint-Denys Garneau et le poète, écrivain et dramaturge suisse Albert Cohen feront l'objet de chapitres particuliers (Garneau et Cohen réunis dans un même chapitre). Il est possible, après tout, que Paré n'ait pas ressenti le besoin d'écrire un chapitre sur Desbiens parce qu'il avait tout simplement fait le tour de la question dans *Les littératures de l'exiguïté*.

Dans son article « L'héroïsme de la marge », François Ouellet remarque cependant que, contre toute apparence, l'un des chapitres de *Théories de la fragilité* porte bel et bien la marque de Desbiens. En effet, dans une note infrapaginale²¹⁵, Ouellet mentionne que le titre de la conclusion de l'essai, « Les mots qui restent », paraphrase le titre d'un recueil de Desbiens, *L'espace qui reste*²¹⁶. Ayant lui aussi noté la familiarité avec laquelle Paré parle du poète ailleurs dans ses essais, il conclut la note en suggérant que c'est « à la lumière de Desbiens qu'il faudra lire l'étrange conclusion de *Théories de la fragilité*²¹⁷ ». Ainsi, dès la première phrase de cette conclusion – « J'écris, ce matin même, les mots qui restent » – l'essayiste se met encore une fois en scène écrivant. À cause du titre qui la chapeaute, référence à Desbiens, cette phrase renvoie d'emblée à une autre, les matins confondus dans l'écriture : « En commençant à travailler ce matin, j'ai encore songé à Patrice Desbiens²¹⁸. »

²¹³ *Théories de la fragilité*, p. 18.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

²¹⁵ François Ouellet, *op. cit.*, p. 49.

²¹⁶ Patrice Desbiens, *L'espace qui reste*, Sudbury, Prise de parole, 1979.

²¹⁷ François Ouellet, *op. cit.*, p. 49.

²¹⁸ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 179.

Dans « Les mots qui restent », Paré contemple la photo d'une voiture accidentée publiée dans un quotidien local. Sur la photographie, également, les maisons d'un village – Arkell, non loin de Guelph – et des ormes. De façon énigmatique, l'essayiste s'approprie l'histoire, déclarant :

Et cette histoire d'accident qui était au fond la mienne et que je retrouvais, là devant moi, dans une sorte d'annonciation sereine, je venais de l'abriter de ces mots qui restaient encore à dire. Moi, l'enfant à l'identité indéterminée, happé par la fausse douceur des ormes²¹⁹.

Ce micro-récit – une digression générique dans le texte de l'essai – apparaît d'abord difficile à interpréter. De quoi s'agit-il? Mis en relation avec l'introduction de l'essai, « L'ajournement », cet extrait prend cependant une toute nouvelle signification. Ainsi, dans « Les mots qui restent », Paré écrit : « J'écris, ce matin même, les mots qui restent. *J'avais hâte*, moi aussi, que vienne ce moment. C'est fait. Il est venu. Un café tiède, un ou deux clients hagards, une attente illuminée, et ce qui restait à faire s'est accompli²²⁰. » Cette « hâte » renvoie à celle exprimée dans les premières pages de l'essai, devant « le cahier d'André ». En attente d'inspiration, Paré écrivait :

J'ai hâte, pourtant. J'aime la sacralité du don quand glisse vers d'autres mains le territoire morcelé de l'écriture. Cœur tendu vers la dérive, la migration, le partage des eaux, le partage des mots; cœur tendu tout simplement vers la transcription de l'amour : *j'ai hâte*. Qu'importe si le souffle manque²²¹!

À la toute fin de l'essai, Paré semble ainsi avoir enfin atteint l'objectif qu'il s'était lancé, soit de parvenir à l'écriture (« C'est fait. [...] Ce qui restait à faire s'est accompli²²² »). Ce micro-récit – la voiture, les ormes, l'enfant –, qui apparaît d'abord comme une digression générique, s'inscrit dans le projet littéraire en cours : « Et cette histoire d'accident [...], je venais de l'abriter de ces mots qui restaient encore à dire. » Ces éléments font de cette conclusion de *Théories de la fragilité* un point tournant dans l'œuvre essayistique de François Paré,

²¹⁹ *Théories de la fragilité*, p. 139.

²²⁰ *Ibid.*, p.138.

²²¹ *Ibid.*, p. 8. .

²²² *Ibid.*, p.138.

annonçant les incursions plus nombreuses du narratif et de la fiction dans les deux essais à venir.

Ainsi, la référence à Desbiens dans le titre du chapitre peut être comprise comme soulignant ce passage à l'écriture. La lecture de *L'espace qui reste* (Desbiens) permet toutefois – comme l'avait pressenti François Ouellet – de suggérer un autre élément de réponse. La scène d'accident décrite par Paré évoque en effet un poème de *L'espace qui reste*, « traces de pneus » :

un ange est descendu du ciel
et est resté accroché dans
les fils électriques en avant
de la maison.
les rêves à maman
sont éparpillés aux quatre
coins du vent.
[...]
elle est belle. elle est blonde.
elle est si jeune et déjà
des traces de pneus sur son ventre.

carrosses de bébés virés à l'envers
dans la neige cassée.
je ne rentre plus à la maison.
la maison ne rentre plus en
moi²²³.

Ainsi, cette « étrange conclusion » pourrait également se lire comme une référence à l'œuvre même de Patrice Desbiens, une « fiction Desbiens²²⁴ ». Car l'image de l'enfant abandonné au milieu de l'espace accidenté est commune aux deux textes, la « carcasse de voiture » de Paré renvoyant aux « carrosses de bébés virés à l'envers » de Desbiens. L'enfant, dorénavant orphelin (du moins de ses origines chez Paré), se retrouve seul sur le bord de la route,

²²³ Patrice Desbiens, *op. cit.*, p. 70.

²²⁴ « Paré, qui traite “des mêmes lieux de dépossession” que Desbiens, se trouve ainsi à construire sa *fiction Desbiens*. » (François Ouellet, *op. cit.*, p. 49)

incapable de rentrer à la maison. Cette image enfantine réapparaîtra – nous y reviendrons au troisième chapitre – dans les deux essais suivants comme symbole de l'errance identitaire²²⁵.

« Entre l'écriture et soi, telle une lueur latérale, s'impose souvent la présence d'un texte tiers qui n'a d'autre rôle que de nous montrer le chemin à suivre », écrivait Paré au début d'un article publié dans *Voix et images*, avant d'ajouter : « Ainsi, ce soir encore, au moment de commencer à écrire cette chronique, j'ai tiré de la petite étagère de livres derrière moi *La bulle d'encre*, un essai de Suzanne Jacob²²⁶. » Peut-être est-ce ce rôle d'éclaireur que joue l'œuvre de Desbiens lors de l'écriture de l'essai. Dans notre troisième chapitre, nous reviendrons sur la présence d'intertextes dans les essais de Paré, notamment ceux qui sont tirés des œuvres de Patrice Desbiens, de Gabrielle Roy et de Roland Barthes.

Dans notre premier chapitre, nous avons vu comment la forme hybride des *Littératures de l'exiguïté* tenait en partie de son appartenance à divers registres essayistiques : cognitif, introspectif, polémique. Alors que l'importance du registre introspectif indiquait chez l'essayiste des ambitions littéraires dépassant le cadre de l'essai universitaire, la forme empruntée par le discours polémique suggérait une posture marquée par son opposition avec l'institution universitaire. Toutefois, l'étude des *Littératures de l'exiguïté* et de *Théories de la fragilité* semble plutôt indiquer que l'appartenance de l'essayiste au champ universitaire n'est pas réellement problématique, puisque l'engagement de l'essayiste s'exprime autant dans ses articles universitaires que dans ses essais : l'intellectuel tout comme l'écrivain a le devoir de « parler avec les siens ». Toutefois, les fragments plus intimistes de *Théories de la fragilité* révèlent l'incertitude de l'essayiste face à son appartenance à la communauté littéraire.

Ainsi, deux récits cohabitent dans *Théories de la fragilité* : celui du champ littéraire de l'Ontario français, et celui du désir d'écrire de l'essayiste. La façon dont Paré met en scène ce

²²⁵ Les deux derniers vers du poème de Desbiens évoquent d'ailleurs le concept de « distance habitée » qui donnera son titre au troisième essai de Paré.

²²⁶ François Paré, « Utopie du dogme et de la rupture », *Voix et images*, vol. 30, n° 3 (90), printemps 2005, p. 147.

désir est complexe : même s'il multiplie les mises en scène littéraires, il rejette la figure de l'écrivain. Toutefois, en évoquant les figures de ses prédécesseurs, Paré trace un portrait révélateur de la tradition dans laquelle il aspire à s'inscrire. Le poids de cette tradition littéraire, cependant, semble contribuer à son silence (« moi qui suis venu après ceux et celles qui ont toujours déjà parlé à ma place²²⁷»). Ce jeu d'esquives témoigne de l'incertitude profonde qui se cache derrière la pratique essayistique de Paré : *Théories de la fragilité* laisse à ce titre entrevoir une facette plus vulnérable – *fragile* – de l'essayiste, absente des *Littératures de l'exiguïté*. Si son refus d'endosser le titre d'écrivain peut témoigner de ses doutes quant à la valeur littéraire de ses essais, il ne doit cependant pas être vu comme une remise en question de la littérarité de l'essai : spécialiste de Montaigne, Paré a plus d'une fois témoigné de son estime pour le genre littéraire. Par ailleurs, les essais de Roland Barthes, de Fernand Dumont et de Jacques Brault ont eu une influence importante sur son travail. Cela étant dit, peut-être ressent-il vivement l'absence chez lui d'une œuvre romanesque ou poétique : contrairement à la majorité des essayistes critiques de sa génération²²⁸, son œuvre est en effet exclusivement essayistique. De là, peut-être, le soulagement de Paré lorsqu'il parvient à la fiction dans les dernières pages de *Théories de la fragilité*.

Enfin, dans *Traversées*, François Paré et François Ouellet échangent plusieurs lettres au sujet de la figure du Père en littérature. Paré voit ainsi en Gilles Marcotte une figure patriarcale de la critique québécoise : « Ayant écrit un livre, il me semble qu'on voudrait toujours en envoyer le premier exemplaire à Gilles Marcotte, pour qu'il trouve en lui une place dans la mémoire des livres, et que lui soit attribuée la signature du Père²²⁹. » S'il constate que presque toutes les cultures ont ce type de figure – « le Québec, comme les autres, de l'abbé Casgrain à Gilles Marcotte²³⁰ » –, il note toutefois son absence en Ontario

²²⁷ *Théories de la fragilité*, p. 11.

²²⁸ Qu'on pense à Pierre Nepveu, à Pierre Ouellet ou à André Brochu, les essayistes critiques de cette génération sont pour la plupart également auteurs d'œuvres romanesques ou poétiques. C'est également le cas pour la génération précédente, dont font partie Gilles Marcotte, Fernand Ouellette, Jacques Brault et Fernand Dumont, ainsi que Fernand Dorais.

²²⁹ *Traversées*, p. 126.

²³⁰ *Ibid.*, p. 126.

français. Peut-être faudrait-il envisager l'importance du thème de la filiation chez Paré – et sans doute aussi chez d'autres auteurs franco-ontariens – comme résultant de cette absence.

CHAPITRE III

NARRATIVITÉ ET FICTION

Publié en 2003, *La distance habitée* paraît presque une décennie après *Théories de la fragilité*. À propos de ce troisième essai, les critiques ont souligné qu'il « marque un tournant dans la pensée de François Paré²³¹ » : moins polémique que les précédents, il cherche à « comprendre sur d'autres bases que la résistance et la lutte pour la survie collective la naissance et la disparition des identités culturelles et linguistiques²³² ». Collection d'études explorant les thèmes chers aux études postcoloniales – altérité, errance, migration et diaspora –, l'essai est également moins éclaté sur le plan formel, les fragments faisant place à des chapitres plus conventionnels. *Le fantasme d'Escanaba*, publié quatre ans plus tard, reprend les thèmes développés dans l'essai précédent, mais en délaissant le corpus mondial au profit d'une réflexion portant sur le Canada français. Si *La distance habitée* a connu un certain succès critique – il a notamment remporté les prix Trillium et Victor-Barbeau –, *Le fantasme d'Escanaba* a suscité peu d'attention dans le monde universitaire²³³.

Dans *La distance habitée* et *Le fantasme d'Escanaba*, les thèmes de l'imaginaire et du rêve sont au cœur même du projet essayistique. Dans le premier, Paré s'intéresse à « la

²³¹ Lucie Hotte et Guy Poirier (dir.), « Préface », dans *Habiter la distance*, op. cit., 2009, p. 9.

²³² *La distance habitée*, p. 14.

²³³ Notons toutefois la critique très enthousiaste de Benoit Doyon-Gosselin, pour qui *Le fantasme d'Escanaba* « est le premier véritable essai de Paré depuis *Les littératures de l'exiguïté* ». Il remarque notamment que « le dernier essai de l'auteur est construit comme un tout, une réflexion d'ensemble qui lui donne une puissance et une ampleur que *Théories de la fragilité* et *La distance habitée* ne possédaient pas. » (« Le fantasme de François Paré », *Liaison*, n° 139, p. 64) Réjean Beaudoin, plus mitigé, a également rédigé un compte rendu critique sur l'essai (« L'invitation au retour », *Contre-jour*, n° 19, 2009, p. 197-204.) Enfin, quelques autres brefs comptes rendus et recensions de l'essai ont également été publiés.

rêverie du communautaire dans les sociétés minorisées²³⁴ »; dans le deuxième, il s'attarde plutôt à « l'imaginaire diasporal » qui a marqué l'histoire du Canada français. Dans l'un comme dans l'autre, il est question de « restaurer » ou de « reconstituer » une mémoire ou un imaginaire collectif qui aurait été éparpillé en même temps que les communautés se sont dispersées dans l'espace : « C'est que la mémoire, à laquelle se greffe la notion de collectivité, confère cohésion et homogénéité à ce qui se présente plutôt comme écart et dispersion²³⁵. » Il note cependant que l'histoire, seule, n'arrive pas à conserver cette mémoire collective, qui « s'abolit souvent dans l'espace et fait éclater les structures de la représentation²³⁶ ». Un tel travail d'écriture suggère le recours à une certaine forme de fiction et de mise en récit : dans ce troisième chapitre, nous nous intéresserons donc à l'évolution des formes narratives et fictionnelles dans les essais de François Paré. Dans un premier temps, nous ferons un bref survol des travaux sur les concepts de littérarité, de narrativité et de fictionnalité dans l'essai, nous appuyant notamment sur les recherches d'André Belleau, de René Audet et de Pascal Riendeau. En deuxième lieu, il sera question de l'apparition de formes narratives et fictionnelles dans *La distance habitée* et *Le fantasme d'Escanaba*. Enfin, nous nous intéresserons à la présence d'un récit à caractère autobiographique dans l'œuvre de Paré.

1. Frontières de l'essai : littérarité, fiction et narrativité

L'essai littéraire peut-il être fictionnel? De toutes les questions liées au genre, celle de sa fictionnalité est sans doute l'une des plus épineuses. René Audet résume bien l'état de la question :

Étonnamment, alors que tous s'entendent sur le caractère foncièrement non fictionnel de l'essai, chacun signale à sa façon comment le genre – d'abord présenté

²³⁴ *La distance habitée*, p. 118.

²³⁵ *Ibid.*, p. 117.

²³⁶ *Ibid.*, p. 117.

comme réfractaire, du moins non perméable à la fiction – se caractérise par une certaine fictionnalité²³⁷.

Si plusieurs chercheurs ont travaillé la question, aucun n'a réellement proposé une théorie claire sur le sujet : André Belleau a défini l'essai comme un « récit idéal²³⁸ », Barthes comme un « roman sans noms propres²³⁹ » et Jean-Marcel Paquette comme une « biographie sans événements²⁴⁰ ». Comme le remarque toutefois Pascal Riendeau, ce type de définitions – aussi séduisantes soient-elles – a surtout pour effet de « rendre le concept de fiction inopérant et [de] le transformer à son tour en un fourre-tout inutilisable²⁴¹ ». Il explique : « La volonté des théoriciens d'arracher les essais au paradigme un peu vide de non-fiction les conduit de temps à autre à créer l'effet inverse, c'est-à-dire à rendre trop extensible la notion de fiction²⁴². » Le chercheur préfère le concept de « presque » ou « quasi fiction » proposé par Claire De Obaldia dans *The Essayistic Spirit*²⁴³. Ce concept, explique Riendeau, « souligne que la part de fictif dans nombre d'essais est indéniable, mais sans jamais être la constituante principale²⁴⁴ ».

Dans un article sur l'essai québécois, André Belleau suggérait que l'angle emprunté par certains chercheurs dans leurs recherches pourrait expliquer la difficulté à aborder certains aspects du genre essayistique, notamment ce qui a trait au littéraire²⁴⁵. Malgré leur nécessité, écrit-il, les travaux se concentrant sur le caractère enthymématique de l'essai « [ont] peut-être

²³⁷ René Audet, « La fiction à l'essai », colloque en ligne Fabula « Frontières de la fiction », <http://www.fabula.org>, décembre 1999 - février 2000, p. 3.

²³⁸ André Belleau, « Approches et situation de l'essai québécois », *op. cit.*, p. 540.

²³⁹ Roland Barthes par Roland Barthes, *op. cit.*, p. 144.

²⁴⁰ Jean-Marcel Paquette, « Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole », *Études littéraires*, vol. V, n° 1, avril 1972, p. 81.

²⁴¹ Pascal Riendeau, « De la fiction de soi à l'oubli de soi. Stratégies de l'essai contemporain chez Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault », Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2000, p. 48.

²⁴² *Ibid.*, p. 52.

²⁴³ Claire De Obaldia, *The Essayistic Spirit : Literature, Modern Criticism, and the Essay*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1995, p. 11.

²⁴⁴ Pascal Riendeau, « De la fiction de soi à l'oubli de soi », *op. cit.*, p. 52.

²⁴⁵ André Belleau, « Approches et situation de l'essai québécois », *op. cit.*, p. 538.

comme limite de ne pas insérer l'essai dans un ensemble plus large avec les éléments duquel il entrerait en relation²⁴⁶ ». À son avis, « tout se passe comme si le recours à un certain type d'étude rhétorique signalait une réelle difficulté à envisager l'essai selon les normes dominantes du littéraire²⁴⁷ ». Pourtant, soutient Belleau, l'acceptation de l'essai comme genre pleinement littéraire ne nécessiterait pas le bouleversement des critères déjà établis (« la métaphorisation et la figuralité en général, les propriétés du signifiant, les ruptures, etc. »), puisque ces derniers définissent l'essai tout autant la poésie ou le roman²⁴⁸. L'un de ses exemples les plus intéressants concerne la figure de la métaphore, dont le rôle dans l'essai ne se limite pas selon lui à servir l'argumentation. Se référant à un article de Judith Schlanger sur l'usage de la métaphore dans la littérature réflexive²⁴⁹, Belleau rappelle que Schlanger a dit de la figure qu'elle crée au sein du texte des « spectacles discursifs » ou des « paysages de sens²⁵⁰ ».

Cette dernière idée a inspiré René Audet qui, plutôt que de se prononcer sur l'appartenance ou non de l'essai à la fiction, choisit de se pencher sur les incursions de la fiction dans l'essai. Ainsi, le chercheur émet l'hypothèse que le discours essayistique n'est pas fictif en lui-même, mais qu'il permet plutôt l'incursion d'une certaine forme de fiction à travers les diverses figures rhétoriques qui le composent. Il note par exemple que « le discours argumentatif permet l'instauration d'un univers fictif par le recours à l'exemple²⁵¹ ». Ainsi, la métaphore, la parabole, le récit d'illustration et la comparaison permettent de convoquer la fiction dans « un discours a priori caractérisé par ses énoncés sérieux, ses énoncés de réalité²⁵² ». À propos de la narrativité de l'essai, Audet a une opinion similaire : le

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 538.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 538.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 538.

²⁴⁹ Judith Schlanger, « Langage intellectuel, langage métaphorique », *Littérature*, n° 29, février 1978, p. 21-37.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 22 et 37. Cité par André Belleau, « Approches et situation de l'essai québécois », *op. cit.*, p. 540.

²⁵¹ René Audet, *op. cit.*, p. 5.

²⁵² *Ibid.*, p. 7.

discours essayistique n'est pas plus narratif que fictionnel, seulement, il fait usage des deux modes dans son argumentation : « [L]e récit sert à mettre en scène, à illustrer le propos (de concert avec la variable fictionnelle, où cet insert devient un *exemplum* au sein d'une rhétorique étanche à sa narrativisation²⁵³). » Il y a donc des *moments* de fiction ou de narrativité dans l'essai. Bien que les deux modes soient étroitement liés²⁵⁴, on peut concevoir que dans cette logique certaines figures rhétoriques – l'anecdote, par exemple – puissent flirter davantage avec la narrativité, alors que d'autres – pensons à la parabole – introduisent plus facilement les deux types de discours, et vice versa. Audet propose également de définir la narrativité non pas comme une forme minimale du récit (ou comme la structuration des actions dans un récit), mais plutôt comme un *mouvement d'ordre narratif* à l'intérieur d'un texte ou d'un discours. Pour Audet, la narrativité se fonde d'abord sur l'événement :

[Reconnaissons] dans l'événement une potentialité narrative du fait de sa fulgurance, de son surgissement dans un contexte où il n'était pas attendu. Pour qu'il y ait narrativité, il ne s'agit pas de dénombrer des unités (des actions, des événements); il faut donc, dans cette perspective, *qu'il y ait événement*²⁵⁵.

La narrativité, tout comme la fiction, peut ainsi apparaître de façon ponctuelle dans l'essai. Cette définition – que nous adopterons – permet ainsi de rendre compte de « phénomènes littéraires où le récit n'est pas réalisé en regard de son modèle idéal », sans pour autant avoir à les décrire comme des récits problématiques ou *en crise*²⁵⁶.

Dans les pages qui suivent, nous fouillerons ainsi les essais de François Paré à la recherche de ces « incursions » ou « moments » de fiction et de narrativité dans le texte. Bien que notre attention se porte sur des figures ayant une certaine valeur rhétorique – métaphore,

²⁵³ René Audet, « Tectonique essayistique : raconter le lieu dans l'essai contemporain », *Études littéraires*, vol. 37, n° 1, 2005, p. 120.

²⁵⁴ Comme le remarque Audet, fiction et narrativité ne sont pas synonymes : « [L]a fiction ne doit pas être ici confondue avec la narrativité, cette dernière ne supposant tant pas la fictionnalité du discours qu'elle en est généralement une caractéristique. » Par exemple, explique Audet, un historien peut rapporter les événements sur un mode narratif, sans pour autant que les lecteurs déduisent qu'il s'agit d'un discours fictif. (René Audet, « La fiction à l'essai », *op. cit.*, p. 4.)

²⁵⁵ René Audet, « La fiction au péril de l'essai? Prolégomènes à une étude de la dialectique entre narrativité et fictionnalité », *Protée*, vol. 34, 2006, p. 201-202.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 202.

parabole, récit d'illustration –, notre analyse s'attardera autant à la valeur argumentative que poétique de ces extraits qui nous apparaissent comme autant de brèches laissant entrevoir un projet littéraire dépassant le cadre de l'essai critique.

1.1 *Métaphore des dunes*

Dans le premier paragraphe des *Littératures de l'exiguïté*, l'essayiste se trouve devant un paysage marin :

J'écris ce livre face à la mer. C'est la mer du Nord, violente, inépuisable, imprévisible, au large de Katwijk aan Zee aux Pays-Bas. Voilà un paysage que je pourrais passer mes journées à recenser. Sur la plage, quelques vieux fouillent de leurs détecteurs de métal chaque centimètre carré de sable. Lorsque la mer est plus calme, des pêcheurs râtellent l'écume avec leurs filets souillés à la recherche de crevettes. Et, beaucoup plus loin, sans doutes tordue par le vent, mais je n'en sais rien, brille parfois dans les rares éclaircies la plate-forme de forage, amenuisée par la distance. Au milieu de cette grisaille lumineuse qu'est l'automne néerlandais, il y a donc une intense recherche, une fouille, un découverture mimétique, infiniment stimulant pour celui qui traîne son filet dans les abats de l'écriture.

Fasciné par la force constante avec laquelle les vagues se fracassent contre la côte, il imagine l'érosion qui guette l'étroite bande de dunes sauvages, barrière fragile contre l'inondation des terres. Cette « terre paradoxale » « limoneuse et pourtant merveilleusement résistante », écrit Paré, devra « servir de métaphore vivante, destinée à éclairer ce que je tenterai de cerner ici, à me rappeler à l'ordre de ce qui résiste au savoir, de ce qui est en fin de compte le savoir de la résistance²⁵⁷ ». Il ajoute : « Vieux chats germaniques aux aguets, les dunes me guideront, moi dont les yeux restent immensément aveugles²⁵⁸. »

Il est difficile de ne pas constater, à la suite de Belleau, que la fonction de la métaphore ne saurait être que rhétorique : la figure se distingue par le langage poétique qui l'accompagne, comme si elle permettait non seulement d'introduire un paysage fictif dans le texte « sérieux » de l'essai, mais servait également d'alibi à l'auteur afin de privilégier la

²⁵⁷ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 17.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

fonction poétique du langage. On peut supposer que c'est à ce genre d'extrait que François Ouellet pensait en parlant des moments où, chez Paré, « l'écriture de la recherche cède à la recherche de l'écriture²⁵⁹ ».

Pierre Nepveu se souvient quant à lui de l'« émotion éprouvée » à la lecture de la première phrase des *Littératures de l'exiguïté* – « J'écris ce livre face à la mer » :

Cette phrase, en un merveilleux raccourci poétique, a le courage de placer d'entrée de jeu le savoir littéraire dans une position de vulnérabilité, de le confronter à l'immensité du monde, une immensité vacante et riche à la fois, car dans cette immensité on pêche, on creuse, on fouille²⁶⁰.

« [C]ette phrase, ajoute encore Nepveu, se rappelle à moi, avant toute chose, comme une sorte de clé musicale, l'établissement d'une tonalité²⁶¹. » Ces commentaires sur l'incipit de l'essai montrent bien à quel point la frontière entre rhétorique et poétique est mince : si le « raccourci poétique » utilisé par Paré crée l'émotion et déploie l'immensité de l'océan devant les yeux de Nepveu, il est difficilement dissociable du discours rhétorique dans lequel il se trouve. En effet, Nepveu interprète également la métaphore comme une prise de position par rapport au monde universitaire²⁶².

Alors que la métaphore maritime qui ouvre l'essai est souvent reprise – avec sérieux – par les chercheurs qui se réfèrent à l'ouvrage, François Ouellet remarque toutefois son caractère ludique : « Dans une mise en scène hautement littéraire qui convoque le sérieux et le ludisme, qui se conditionnent mutuellement, l'essayiste se situe devant le paysage marin comme devant un texte à recenser²⁶³ ». Robert Major voit lui aussi un clin d'œil littéraire

²⁵⁹ François Ouellet, *op. cit.*, p. 44.

²⁶⁰ Pierre Nepveu, « Narrations du monde actuel », dans *Lecture des lieux: essais*, Montréal, Boréal, 2004, p. 197.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 197.

²⁶² *Ibid.*, p. 198.

²⁶³ François Ouellet, *op. cit.*, p. 42.

dans cette mise en scène dont il souligne le romantisme exacerbé : « Nous ne sommes pas à Saint-Malo, mais c'est tout comme. Le spectre de Chateaubriand n'est pas loin²⁶⁴. »

Enfin, dans *Le fantasme d'Escanaba* Paré revient sur l'importance de cette métaphore dans son œuvre, mais remarque également que l'image des dunes n'est pas suffisante pour rendre compte de la réalité diasporale. Il propose donc une autre métaphore, celle de la spirale de Fibonacci :

Une autre figure de l'écriture, décidemment circulaire, me servirait de point de départ. Était-ce la tour renversée du minaret de Samarra, reposant dans la chaleur ravagée du désert irakien? Un immense coquillage, peut-être, amplifiant la rumeur des morts? [...] Dans les spirales multicolores, élaborées selon les modèles de Fibonacci, le centre ne cesse de projeter de plus en plus loin, sans pour autant s'en détacher, sans jamais renier cette naissance proprement fabuleuse, des aires ouvertes, autonomes, qui à leur tour créent de nouvelles sources d'éblouissement et de nouveaux espaces. Voilà que s'ouvre de tous les côtés le sentier migratoire au-delà duquel des zones de peuplement s'agglutinent, puis se détachent encore pour se loger dans le lointain²⁶⁵.

C'est ainsi que l'image du désert irakien surgit au cœur d'un chapitre sur le concept de diaspora, puis disparaît aussitôt, laissant place à une réflexion sur l'espace et l'éloignement. C'est le « paysage de sens²⁶⁶ » dont parlait Judith Schlanger, le « spectacle discursif²⁶⁷ » qui interrompt un instant le discours sérieux de l'essai et y introduit la poésie.

1.2 Sept figures paraboliques du rassemblement

« Curieux chapitre, donc, sur la rêverie du communautaire dans les sociétés minorisées²⁶⁸ », écrit François Paré en guise d'introduction à « Sept figures paraboliques du rassemblement ». Le chiffre sept, loin d'être aléatoire, a été inspiré par le poème de Nadine Ltaïf, que Paré cite en début de chapitre :

²⁶⁴ Robert Major, « De la marge et des marginaux », *op. cit.*, p. 580.

²⁶⁵ *Le fantasme d'Escanaba*, p. 142.

²⁶⁶ Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 22.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 37.

²⁶⁸ *La distance habitée*, p. 118.

Maintenant le chant de l'exode
 comme une montée vers un enfer de sept ciels.
 Je frappe à sept portes, la huitième m'ouvrira
 Je suis à la huitième porte. Suis-je enfin dégagée de moi?
 Ai-je ôté sept peaux, déroulé sept langues?
 Suis-je allée poser un baiser sur sept livres?
 Lorsque la main aura libéré
 des milliers de noirs enchaînés par des mains très pures
 Le septième jour, je pourrai me reposer²⁶⁹.

Ce chapitre est ainsi formé de sept paraboles portant sur les thèmes de l'itinérance et du rassemblement. Il s'agit, explique l'essayiste, de « reprend[re] sur un autre mode » les arguments déjà proposés par l'essai. Étrangement, toutefois, Paré ne s'en tient pas à la seule définition rhétorique de la parabole, insistant sur son origine biblique (à travers le poème de Ltaïf) et, surtout, sur sa définition géométrique²⁷⁰. En effet, l'essayiste voit dans les lignes courbes de la figure parabolique l'illustration parfaite des conditions des sociétés minoritaires :

D'abord, la parabole exprime une ouverture relative (elle se profile comme une gigantesque main ouverte en attente des signes du monde extérieur), mais elle n'échappe jamais à l'autorité de ses points fixes. Son foyer et la ligne extérieure contre laquelle elle se pose par définition lui servent d'ancrage et de limite réelle. Elle ne rompt jamais avec le destin de son origine : ainsi se conçoivent son écoute et son ouverture sur le monde²⁷¹.

« Ainsi, conclut Paré, dans les conditions de vulnérabilité et d'accommodement qui caractérisent aujourd'hui les sociétés minoritaires, une telle situation de minorité ne peut être que transposée dans la figure de la parabole et portée par son langage²⁷². »

Chacune des sept paraboles présentées met donc en lumière un aspect d'un ouvrage – romanesque, poétique ou essayistique – se rapportant au concept de communauté. Par

²⁶⁹ Nadine Ltaïf, *Le livre des dunes*, Montréal, Le Noroît, 1999, p. 14. Cité par François Paré, *La distance habitée*, p. 117.

²⁷⁰ La parabole est une ligne courbe dont chacun des points est situé à égale distance d'un point fixe (*foyer*) et d'une droite fixe (*directrice*). (« Parabole », dans *Le Petit Robert*, *op. cit.*)

²⁷¹ *Ibid.*, p. 118.

²⁷² *Ibid.*, p. 118.

exemple, la « parabole de la marmaille » est tirée du roman de l'écrivain congolais Sony Labou Tansi, *Les yeux du volcan*²⁷³. Selon Paré, le récit met en scène l'arrivée à dos d'âne d'un inconnu, véritable colosse, dans une ville africaine minée par la corruption et par le déclin des « Autorités ». La foule voit d'abord en cet homme – incarnation de la figure christique – le sauveur de la patrie. L'homme a toutefois du mal à se distinguer des « Autorités », puisque son destin solitaire et son histoire personnelle se dressent entre lui et la masse collective. « C'est par cette singularité, toujours suspecte dans le contexte africain, conclut Paré, qu'il perd aux yeux du narrateur toute sa valeur heuristique²⁷⁴. » Pour l'essayiste, le récit

oppose à la fois aux structures politiques coloniales et à l'individualisme migrant occidental une troisième voie, plus archaïque et surtout plus profondément enracinée dans la pluralité. Cette troisième voie, celle de la pluralité anarchique, s'oppose à la Patrie; elle évoque les aspects les plus dérégés de la vie collective. [...] Dans le roman de Labou Tansi, autant l'individu, désireux de dominer sa propre société, que la « Patrie » sont des objets de sarcasme. N'empêche! Le « nous », souverain, carnavalesque, délirant, excessif, à l'image même de la jungle débridée, conserve dans *Les yeux du volcan* sa valeur rédemptrice²⁷⁵.

Ce « nous », c'est celui de la « marmaille » qui donne à la parabole son titre.

Sur le plan didactique, « Sept figures paraboliques du rassemblement » est en effet, comme son auteur l'indique lui-même, un « curieux chapitre » : des sept segments qu'ils contient, tous ne semblent pas contenir ou constituer une parabole. Cela est lié à la disparité générique des œuvres desquelles l'essayiste tire ses enseignements. Par exemple, contrairement à la « parabole de la marmaille », tirée d'un roman, la « parabole de la nation » repose sur un essai théorique (*Nationalité et modernité*, de Daniel Jacques²⁷⁶). Alors que la lecture des *Yeux du Volcan* construit un argument qui ressemble assez à une parabole (« un récit allégorique à valeur morale²⁷⁷ »), la deuxième consiste plutôt en une réflexion sur un

²⁷³ Sony Labou Tansi, *Les yeux du volcan*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

²⁷⁴ *La distance habitée*, p. 121.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 121.

²⁷⁶ Daniel Jacques, *Nationalité et modernité*, Montréal, Boréal, 1998.

²⁷⁷ « Parabole », dans *Le Petit Robert*, op. cit.

concept théorique. De ce fait, il y a également une inéquation de signifiante entre les titres des paraboles tirées d'œuvres de fiction (« parabole de la femme vigie », « parabole des yeux baissés ») et celles tirées d'essais (« parabole des lieux communs », « parabole de la nation »). Pourtant, la numérotation des « paraboles », toutes réunies dans un même chapitre, suggère que toutes ont – sur une base didactique du moins – une valeur égale.

La « parabole de Domino Park », qui met en scène des membres de la diaspora cubaine établis dans un quartier de Miami²⁷⁸, est une excellente illustration de l'imaginaire diasporal dont traite *La distance habitée*. La parabole aurait ainsi pu figurer dans le chapitre portant sur la « conscience diasporale²⁷⁹ ». La séparation de la parabole du discours argumentatif où elle aurait pu servir d'illustration attire cependant l'attention sur son caractère narratif. Bref, tout se passe comme si l'essayiste, en isolant ces fragments narratifs, permettait à l'univers du récit d'exister – du moins pendant un court instant – à l'extérieur du cadre rhétorique de l'argumentation. Contrairement à certaines paraboles bibliques qui sont entièrement narratives (la morale est livrée à travers la narration, non par un discours argumentatif²⁸⁰), les paraboles de Paré sont toutefois toujours suivies d'un discours argumentatif dans lequel il établit des liens entre ce qui est narré et un concept théorique qu'il désire démontrer²⁸¹. Dans cette optique, chacune des paraboles pourrait apparaître *comme un lieu de tension entre les discours narratif et argumentatif*. Cette impression est renforcée par le fait que l'essayiste n'assume pas totalement le caractère rhétorique de la parabole. En effet, il explique que c'est d'abord la figure géométrique (et non rhétorique) de la métaphore qui lui a inspiré ce chapitre – ces « fameuses courbes asymptotiques adossées aux sommets des graphes que nous tracions à l'école, comme autant de points de fuite » –, puisqu'elle lui paraissait exprimer « l'ambivalence fondamentale des cultures diasporales » :

²⁷⁸ Voir Ana Menéndez, *In Cuba I was a German Shepherd*, New York, Grove Press, 2001.

²⁷⁹ *La distance habitée*, p. 65-93.

²⁸⁰ C'est Robert Dion qui remarque cette caractéristique de la parabole biblique. Voir « La narrativité critique », *Études littéraires*, vol. 30, n°3, 1998, p. 79.

²⁸¹ Cette structure est également celle de certains fragments des *Littératures de l'exiguïté*, entre autres « Le fou est entré dans notre maison » (p. 96), « Dans le coin du grenier » (p. 209), « L'horloger désœuvré » (p. 212) et « Les taureaux ailés de Camargue » (p. 213).

La courbe de la parabole est déterminée par ses lieux d'appartenance. Bien qu'elle n'y revienne jamais, cela ne compte pas vraiment. L'imaginaire se charge de structurer les conditions de sa naissance. Là où la courbe s'adosse aux perpendiculaires des graphes, les amarres sont autant d'attaches signifiantes, de « récits » que l'éloignement renforce et permet d'énoncer²⁸².

Ce n'est qu'à la suite de cette explication que Paré ajoute que, « [a]u moyen d'un second sens du mot "parabole", [la métaphore parabolique] permet aussi d'élargir le concept géométrique au récit et à la littérature dans son ensemble²⁸³ ». De cette façon, il s'éloigne du discours strictement argumentatif et se tourne vers les formes du récit. L'utilisation que fait Paré du poème de Ltaïf va également dans ce sens : en calquant la structure de son chapitre sur le poème, il lui insuffle une certaine tension narrative²⁸⁴, la succession de paraboles s'imposant comme une quête : « Au bout du compte, une huitième porte, en surplomb, s'ouvrira peut-être et laissera pénétrer, je l'espère, une lumière oblique sur les figures complémentaires de l'itinérance et du rassemblement²⁸⁵. »

1.3 *Le grand récit*

C'est par une mise en récit que Paré ouvre *La distance habitée* :

Voici des visages d'hommes et de femmes venus d'ailleurs. Ils s'inscrivent un à un dans ce paysage transfrontalier. Ils ont épuisé la distance. L'histoire de leur départ et de leur migration est la nôtre. Comme eux, nous sommes de cette troublante rupture. Peu à peu, ils ont appris à vivre dans la privation de l'origine, à *habiter la distance*, comme si leurs mots et leurs langages mêmes avaient depuis toujours inspiré cette fuite vers l'avant. Les routes sont restées dans leurs imaginaires

²⁸² *La distance habitée*, p. 80.

²⁸³ *Ibid.*, p. 80.

²⁸⁴ Au sujet de la narrativité critique, Robert Dion rappelle d'ailleurs que « Roland Barthes décrivait une bonne analyse textuelle comme un suspense, un thriller où le sens, comme la vérité, n'éclatait qu'à la toute fin. » Il ajoute : « On peut se demander ce qui permet à la critique de produire un semblable effet de tension vers une fin, vers un dénouement — effet qui vient en contradiction avec l'atemporalité de principe des propositions. C'est sans doute que la narrativité ne se borne pas à la *narratio*, à un moment spécifique de l'argumentation, mais qu'elle se déploie aussi sur le plan du métadiscours, c'est-à-dire du parcours critique et herméneutique articulant le récit de la recherche et le récit de la découverte en tant que succession de faires. » (Robert Dion, « La narrativité critique », *op. cit.*, p. 80)

²⁸⁵ *La distance habitée*, p. 118.

singuliers de fins amalgames sur lesquels s'exécutent aujourd'hui le temps et l'espace. Ainsi sont nées les cultures de l'itinérance²⁸⁶.

Dès la première page, le lecteur s'attend donc à la lecture d'un récit qui remonte à l'origine des mouvements migratoires. Mais qui sont donc ces hommes et ces femmes « venus d'ailleurs » dont l'essayiste contemple les visages : les écrivains dont traite l'essai? Leurs personnages? Ceux et celles qui, ayant quitté leur terre d'origine, ont emprunté les « sentiers migratoires » auxquels s'intéresse Paré? Parce qu'il est ainsi placé en début d'essai, nous sommes tentés de croire que cet extrait narratif reprend en fait exactement là où l'essayiste avait laissé son lecteur à la toute dernière page de son essai précédent, *Théories de la fragilité*. L'œuvre se terminait en effet par un extrait de *La détresse et l'enchantement*, dans lequel Gabrielle Roy décrivait une foule composée de familles qui, comme la sienne, avaient quitté leur terre natale et emprunté les routes diasporales de l'Amérique :

C'étaient les grands-parents Landry, les Roy aussi, les exilés au Connecticut, leurs ancêtres déportés d'Acadie, les rapatriés à Saint-Jacques-L'Achigan, les gens de Saint-Alphonse-de-Rodriguez, ceux de Beaumont et jusqu'au grand-père Savonarole que j'eus le temps de reconnaître, à côté de Marcelline, tel qu'en son portrait, avec ses yeux de braise sombre...²⁸⁷

C'est donc l'image d'une procession en route vers l'ailleurs qui ouvre l'essai. Si la route est l'un des thèmes principaux de l'œuvre, elle semble également en définir la forme : « Le lecteur aura affaire à un essai de la route, comme on aime le dire de certains romans d'une Amérique diasporale et plurilingue²⁸⁸. » Distance à parcourir autant dans l'espace que dans le temps, la route s'annonce également comme une métaphore de la linéarité du récit : « Commençons par le commencement²⁸⁹ », écrit d'ailleurs Paré au tout début du premier chapitre.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 9.

²⁸⁷ Gabrielle Roy, *La détresse et l'enchantement*, autobiographie, Montréal, Boréal, 1988, p. 243. Cité par François Paré, *Théories de la fragilité*, p. 139.

²⁸⁸ *La distance habitée.*, p. 9.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 17.

Cependant, malgré ce que laisse envisager son avant-propos, le récit annoncé ne se retrouve curieusement pas dans les pages de *La distance habitée*. En fait, l'essai est assez conservateur sur le plan formel, ressemblant davantage que les deux œuvres précédentes à un essai universitaire : divisé en chapitres, il est dominé par la présentation de concepts théoriques (hybridité, diaspora, errance identité, migration) et par la lecture d'œuvres de fiction traitant des mêmes sujets. Ainsi, malgré ce qu'en dit son auteur, *La distance habitée* ressemble davantage à un « essai *sur* la route » qu'à un « essai *de* la route », puisque la succession de chapitres assez théoriques évoque peu ces « romans d'une Amérique diasporale et plurilingue » desquels Paré semble avoir voulu s'inspirer. Bien que le terme « essai de la route » ne renvoie pas à un genre en particulier, on peut penser à des œuvres comme *Visions et visages de la Franco-Amérique* (Dean Louder, Jean Morisset, Eric Waddell) ou *Intérieurs du Nouveau Monde* (Pierre Nepveu)²⁹⁰, qui mettent en scène le parcours – réel ou fictif – des essayistes sur les routes de l'Amérique.

Le récit amorcé se déploiera toutefois dans *Le fantasme d'Escanaba*, publié quatre ans plus tard. Plus introspectif et moins théorique, l'essai entremêle plusieurs récits diasporaux : ceux des personnages de Gabrielle Roy, de Maurice Henrie et de Patrice Desbiens, ceux des Canadiens français qui ont quitté leur terre natale pour les États-Unis afin de travailler dans les usines; et, enfin, le récit personnel de l'essayiste, qui a lui aussi parcouru ces routes dans sa jeunesse.

1.4 Ida Papineau

C'est le récit « aux trois quarts inventés » de la vie d'Ida Papineau qui introduit le plus explicitement la fiction au cœur de l'essai.

Dans son quatrième essai, Paré tente de reconstituer « le récit de l'imaginaire diasporal franco-canadien et québécois²⁹¹ ». Dans *La distance habitée*, l'essayiste avait choisi comme

²⁹⁰ Voir Dean Louder, Jean Morisset et Eric Waddell (dir), *Visions et visages de la franco-amérique*, Québec, Septentrion, 2001.; Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 1998.

²⁹¹ *Le fantasme d'Escanaba*, p. 8.

point de départ des concepts théoriques qu'il a organisés en chapitres (diaspora, altérité, exil, etc.); dans *Le fantasme d'Escanaba*, la fiction fait au contraire partie de la prémisse de l'essai :

[C]onsidérons la convergence de deux grands récits de migration. Le premier, aux trois quarts inventé, s'inspire de l'histoire généalogique franco-américaine et plus précisément de l'histoire de la famille de Ferdinand Papineau et de Marie-Antoinette Dontigny. Mon second récit sera tiré d'une œuvre littéraire récente, *Une ville lointaine*, du romancier franco-ontarien Maurice Henrie²⁹².

Le point de rencontre de ces deux récits est la ville d'Escanaba, qui donne son nom à l'essai. Elle existe à la fois de façon réelle – il s'agit d'une petite ville du Nord du Michigan qui a accueilli de nombreux migrants canadiens-français dans la deuxième moitié du XIX^e siècle²⁹³ – et de façon fictive, puisque c'est le nom donné à une ville imaginaire dans *Une ville lointaine*²⁹⁴. Il est intéressant de noter que rien dans le roman de Maurice Henrie ne laisse supposer que la ville qu'il décrit soit au Michigan : à ce propos, Paré affirme d'ailleurs que l'Escanaba du roman *n'est pas* la ville réelle du Michigan septentrional, et qu'il s'agit plutôt du « symbole fugitif de toutes les destinations migratoires²⁹⁵ ». En effet, l'exil est au cœur du roman *Une ville lointaine*, dont la prémisse est la suivante : un matin, Odette constate la disparition de son mari. En faisant des recherches, elle découvre qu'il ne s'agit pas là d'un événement isolé : en effet, plusieurs habitants de la ville fictive de L'Espérance sont confrontés à la disparition des leurs – époux, parents, voisins –, qui tous auraient mystérieusement choisi de migrer vers la ville (inconnue) d'Escanaba.

Le deuxième récit évoqué par l'essayiste est partiellement véridique : Ferdinand Papineau, descendant de Louis-Joseph Papineau, a quitté sa terre natale afin de s'établir au

²⁹² *Ibid.*, p. 18.

²⁹³ Voir Télecphore Saint-Pierre, *Histoire des Canadiens-français du Michigan et du comté d'Essex, Ontario*, Québec, Septentrion, 2000 [1895].

²⁹⁴ Maurice Henrie, *Une ville lointaine*, Québec, L'Instant même, 2001.

²⁹⁵ *Le fantasme d'Escanaba*, p. 27. Paré rapporte d'ailleurs avoir rencontré Maurice Henrie au Salon du livre du Grand Sudbury, et *ne pas* lui avoir demandé la signification du nom *Escanaba* : « [J]e préfère ne pas le savoir, dans la mesure où cette ignorance me laisse toute liberté d'interpréter l'œuvre à ma façon et de faire d'Escanaba le lieu fantasmé de tous les recommencements identitaires dans l'espace diasporal francophone en Amérique. » (p. 28)

Michigan en 1870. Âgé de quatorze ans seulement, il a fait le voyage seul, comme beaucoup d'autres adolescents de l'époque : « Il s'est embarqué comme des centaines d'autres travailleurs migrants, écrit Paré, sur l'un des navires qui, par le canal de la Rivière Sainte-Marie, permettait d'atteindre les communautés minières et forestières du Michigan septentrional²⁹⁶. » Treize ans plus tard, une jeune femme recommandée par ses proches, Marie-Antoinette Dontigny, accepte de l'épouser et d'émigrer avec lui dans la petite ville d'Escanaba, où ils auront plusieurs enfants. Deux d'entre eux ne se rendront pas à l'âge adulte : Henri, mort de la typhoïde à dix-huit ans – et Ida, l'aînée de la famille, fauchée par la polio à l'âge de quinze ans. Du récit de la famille Papineau, « aux trois quarts inventé », le lecteur ne sait pas exactement quelle partie est véridique. Les archives de la paroisse Sainte-Anne à Escanaba témoignent cependant de l'existence de la famille Papineau et de la véracité des faits touchant les noms ainsi que les dates et lieux de naissance et des décès. Tout comme l'affirme Paré, les noms d'Henri et d'Ida Papineau « apparaissent encore, en français, sur une pierre tombale du cimetière Sainte-Anne à Escanaba²⁹⁷ ». Pour qui a lu les essais précédents de François Paré, la lecture qu'il fait du roman de Maurice Henrie – une lecture sélective qui ne s'attarde qu'aux passages du roman évoquant les thèmes de l'exil et de l'errance – n'est pas réellement surprenante. Au contraire, la présence d'éléments de fiction nés de la plume de l'essayiste est tout à fait inédite.

Les chercheurs qui se sont intéressés à la présence de la fiction dans l'essai ont tous noté la porosité de la frontière entre les discours essayistique et fictionnel. Comme le note d'ailleurs René Audet, les deux peuvent être étroitement liés puisque dans l'essai

[c]'est la rhétorique qui fournit les outils les plus simples pour instaurer la fiction, si ténue soit-elle : en plus de la métaphore, le discours argumentatif permet l'instauration d'un univers fictif par le recours à l'exemple²⁹⁸.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.19.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 22.

²⁹⁸ René Audet, « La fiction à l'essai », *op. cit.*, p. 5.

En effet, la première partie du récit de la migration de Ferdinand et Marie-Antoinette permet à Paré de mettre en scène l'époque des grandes migrations canadiennes-françaises vers les États-Unis. Les renseignements de nature historique sont livrés au lecteur :

1) par l'énonciateur de l'essai, ce « JE non métaphorique » assimilable à l'essayiste lui-même :

Dans son *Histoire des Canadiens-français du Michigan et du comté d'Essex*, Téléphore Saint-Pierre, un contemporain de la famille Papineau, offre un panorama saisissant des réseaux de peuplement de la diaspora québécoise dans cet État américain dont la législation est restée bilingue jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Terre d'accueil, le Haut Michigan a vu arriver des dizaines de milliers de migrants canadiens-français...²⁹⁹

2) par la voix des personnages, dont le discours est rapporté de façon indirecte :

Chose certaine, il aura fallu la convaincre de tout quitter et d'émigrer avec lui aux États-Unis, ce qui n'avait pas été facile. Mais Ferdinand lui avait fait valoir non seulement les attraits des nouvelles agglomérations sur les rives des Lacs Supérieur et Michigan, à partir de Sault-Sainte-Marie, mais aussi l'existence d'une communauté canadienne-française à Escanaba, avec ses écoles, ses associations, son journal³⁰⁰.

C'est donc à travers ses personnages – Ferdinand Papineau et Marie-Antoinette Dontigny – que Paré met en scène ce qu'il nomme le « fantasme d'Escanaba ». Il est difficile de ne pas voir dans cette incursion – même brève – de la fiction dans l'essai le reflet du désir d'écriture maintes fois exprimé par l'essayiste. Après tout, il existe de nombreux récits de migration dans la littérature québécoise parmi lesquels choisir – notamment dans les romans *Maria Chapdelaine* et *Menaud, maître-draveur*³⁰¹. Les arguments utilisés par Ferdinand pour convaincre sa jeune épouse de déménager correspondent d'ailleurs assez bien à ceux qui sont évoqués par Lorenzo Surprenant dans *Maria Chapdelaine*. Cherchant à convaincre Maria de le rejoindre à Boston où il s'était installé, le jeune homme lui fait miroiter le travail bien payé

²⁹⁹ *Le fantasme d'Escanaba*, p. 23.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 20.

³⁰¹ Voir Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Bibliothèque québécoise, 1990 [1916] et Félix-Antoine Savard, *Menaud, maître-draveur*, Québec, Librairie Garneau, 1937.

dans les manufactures et, tout comme le fait Papineau, l'existence là-bas d'une réelle communauté canadienne-française :

Et ne vous figurez pas qu'il n'y a que des *Anglâs* par là; je connais bien des familles canadiennes qui travaillent comme moi ou qui ont des magasins. Il y a une belle église, avec un prêtre canadien : M. le curé Tremblay, de Saint-Hyacinthe. Vous ne vous ennuierez pas...³⁰²

Dans *Volkswagen Blues*, de Jacques Poulin, Jack et la Grande Sauterelle sont également confrontés aux traces du « Grand rêve de l'Amérique » pendant leur périple sur la piste de l'Oregon :

En redescendant, ils firent un détour par un vieux cimetière et, lorsqu'ils s'approchèrent, ils virent une pierre tombale qui avait été mise sous verre [...]. Elle s'appelait Rachel. Elle avait 19 ans et elle était morte. Probablement du choléra. C'est ce qu'on disait dans *The Oregon Trail Revisited*. On disait aussi que 30 000 émigrants étaient morts le long de la piste de l'Oregon et que ce nombre correspondait à un dixième des personnes qui avaient tenté leur chance. [...] Ces émigrants – des hommes, des femmes, des vieux et des jeunes et des enfants – ne s'étaient pas rendus à destination. Ils étaient morts en route avec leurs rêves³⁰³.

Paré, tout comme Poulin³⁰⁴, a donc choisi la mort d'une jeune fille afin d'illustrer la force du fantasme diasporal; dans le roman comme dans l'essai, la fiction permet ainsi d'introduire des faits de nature historique. Cependant, alors que l'auteur de *Volkswagen Blues* laisse inconnu le récit de Rachel Pattinson, Paré choisit plutôt de donner vie à Ida, faisant ainsi basculer l'histoire dans la fiction. L'essayiste lui attribue ainsi un discours intérieur qui va au-delà de la relation de faits historiques :

Vêtue à la manière des paysannes québécoises, comme le montrent les photographies de l'époque, Ida avait fréquenté l'école paroissiale Sainte-Anne,

³⁰² Louis Hémon, *op. cit.*, p. 145.

³⁰³ Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, Montréal, Lemeac, 1988, p. 203-204.

³⁰⁴ Dans *Traversées*, François Ouellet avouait à Paré voir une ressemblance entre son écriture, « admirable de tendresse et de vulnérabilité », et celle de Jacques Poulin, suggérant que Paré était peut-être le « pendant de Poulin romancier » (*Traversées*, p. 38). Il s'agit là d'une idée qu'il serait intéressant d'explorer, dans la mesure où plusieurs ont noté l'incursion d'un discours essayistique dans certains romans de Jacques Poulin. Cette ressemblance établirait un rapprochement entre *Le fantasme d'Escanaba* et l'essai de la route annoncé dans les premières pages de *La distance habitée*.

*mais elle sentait bien que l'identité canadienne-française que les religieuses tentaient de lui inculquer n'aurait plus le même sens ni pour elle ni pour ses frères et sœurs*³⁰⁵.

Comme Christine dans les récits de Gabrielle Roy, Ida Papineau *s'interrogeait souvent sur la distance qui la séparait maintenant du Québec. Il lui semblait que c'était cette distance qu'elle investissait d'une histoire nouvelle, tournée vers l'avenir. Elle refaisait mentalement le trajet de sa mère et comprenait que ce déchirement constituait dorénavant le récit de sa naissance à elle et de sa mort prématurée*³⁰⁶.

La comparaison entre les réflexions d'Ida et de Christine souligne l'intertextualité de l'œuvre de Roy dans le récit de Paré³⁰⁷; ce faisant, elle attire également l'attention sur le caractère fictionnel du personnage d'Ida. Si le discours de la jeune femme peut être vu comme « reprenant sur un autre mode » le concept théorique de « distance habitée », il n'en reste pas moins que son personnage a une certaine substance romanesque, notamment grâce au discours intérieur qui lui est prêté.

Enfin, notant que « certains biographes franco-américains ont aujourd'hui recours à la fiction » afin de combler le manque d'informations disponibles dans les documents historiques traditionnels, Paré fait une suggestion audacieuse : « Peut-être faudra-t-il, en l'absence de tout document, avoir l'audace de fabriquer purement et simplement l'histoire occulte de milliers de migrants et de migrantes de la diaspora québécoise³⁰⁸. » Si le récit d'Ida s'inscrit dans ce projet d'écriture, il explique cependant qu'il reviendra à d'autres de le mettre en œuvre. Cela ne l'empêche cependant pas de rêver de cette « littérature de la trace », qui selon lui

³⁰⁵ *Le fantasme d'Escanaba*, p. 25. L'italique est de nous.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 25. L'italique est de nous.

³⁰⁷ Plusieurs critiques ont également remarqué l'influence de Gabrielle Roy dans les romans de Jacques Poulin. Par exemple, *Volkswagen Blues* (1984) et *De quoi t'ennuies-tu Eveline* (1982) ont tout deux pour thèmes la recherche du frère et la traversée du continent. À ce sujet, voir Paul Socken, « Jacques Poulin : héritier spirituel de Gabrielle Roy », *Colloque international Gabrielle Roy. Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, Winnipeg, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1995, p. 593-603.

³⁰⁸ *Le fantasme d'Escanaba*, p. 133.

constituera sans doute une perspective inédite, du même ordre que celle qui préside aux tableaux des peintres de la Renaissance, un point de fuite au centre des récits mémoriels, ceux des morts et des vivants, sur lesquels reposent les cultures diasporales canadiennes-françaises en Amérique³⁰⁹.

2. Récits et fictions de soi

*Voilà d'où je viens, le lieu d'une naissance digressive*³¹⁰.

Dans sa thèse sur la fiction de soi dans l'essai, Pascal Riendeau remarque que la question de la relation entre le genre essayistique et les différentes formes de littérature intime est complexe : « L'essai circule entre de multiples conceptions du sujet, et le registre introspectif de l'essai retrouve en partie son corollaire dans les discours de l'autoportrait, de l'autobiographie et de l'autofiction³¹¹. » Rappelons que le registre introspectif se caractérise, selon Robert Vigneault, par un énonciateur qui est « non seulement sujet mais objet de son discours³¹² ». Alors que l'autobiographie a été définie par Philippe Lejeune comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité³¹³ », Régine Robin suggère que l'autofiction est quant à elle

un type d'autobiographie éclatée tenant compte de l'apport de la psychanalyse, de l'éclatement du sujet, de l'écriture comme indice de fictivité tout en respectant les données du référent, une fictionnalisation de soi, mais en gardant comme visée la vérité du sujet³¹⁴.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 133.

³¹⁰ *La distance habitée*, p. 249.

³¹¹ Pascal Riendeau, « De la fiction à l'oubli de soi », *op. cit.*, p. 58.

³¹² Robert Vigneault, *L'écriture de l'essai*, *op. cit.*, p. 95.

³¹³ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975], p. 14.

³¹⁴ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture: de l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ, 1997, p. 24.

On peut observer que les deux formes ont en commun l'unité entre l'identité de l'auteur implicite du texte et l'énonciateur du discours, ainsi que l'adoption d'un discours narratif : même fragmenté, le récit autofictif constitue néanmoins un récit³¹⁵.

Comme le remarque toutefois Riendeau, l'essai n'est par définition ni autobiographie ni autofiction, mais peut emprunter aux deux genres :

C'est non seulement dans les chevauchements discursifs, mais aussi dans les emprunts et les pillages que le sujet de l'essai arrive à trouver sinon une spécificité, du moins des manières originales de développer les rapports avec sa propre vérité ou, au contraire, son désir de fiction³¹⁶.

C'est autour de cette dernière citation que nous articulerons la troisième partie de ce chapitre. Nous verrons comment l'essayiste utilise à la fois des éléments appartenant à l'écriture de soi et à la fiction afin de construire un récit autobiographique. Chez Paré, les « emprunts et pillages » dont parle Riendeau prennent souvent la forme d'intertextes qui se glissent dans les fragments les plus narratifs de l'essai, laissant ainsi planer un doute sur le caractère autobiographique de ces derniers.

2.1 *Les rives du lac Érié*

Le fantasme d'Escanaba est sans aucun doute l'essai le plus autobiographique de Paré. À ce sujet, Benoit Doyon-Gosselin note d'ailleurs que « plus que ses autres textes, [l'essai] finit par toucher le lecteur, car pour la première fois, [Paré] lie le parcours des diasporas québécoises à son propre parcours³¹⁷ ». Ainsi, aux récits de la famille Papineau et des personnages d'*Une ville lointaine* s'ajoute le récit d'exil du jeune François Paré :

Un jour de 1972, en route pour les États-Unis, je me suis arrêté le long d'un chemin bordé de petits chalets le long du lac Saint-François à quelques kilomètres seulement de Montréal, me demandant ce qui m'avait pris, moi aussi, ce matin-là, de quitter le Québec, de partir habiter la distance, cherchant dans les traces que j'en gardais la présence tutélaire des Montérégiennes et de la plaine interstitielle qu'elles

³¹⁵ *Ibid.*, p. 74.

³¹⁶ Pascal Riendeau, « De la fiction à l'oubli de soi », *op. cit.*, p. 58.

³¹⁷ Benoit Doyon-Gosselin, *op. cit.*, p. 64.

habitaient. N'ayant pas de réponse, que de l'inquiétude, j'ai repris la route et j'ai traversé la ligne de démarcation. Sur les rives du Lac Érié, où je ne savais pas encore que je marcherais en compagnie d'Hubert Aquin et de Michel Foucault, la ville jumelle d'Escanaba m'attendait, une autre ville riveraine balayée par le vent, la poussière d'acier et l'étrangeté³¹⁸.

Cette « ville jumelle d'Escanaba », c'est bien entendu Buffalo, où l'essayiste a étudié et vécu pendant cinq ans. Comme les personnages de Gabrielle Roy (« pour Éveline, comme pour son frère Majorique, comme pour Christine et comme pour moi, le dernier de la lignée des migrants³¹⁹ »), François Paré s'inscrit dans le récit migratoire qui a marqué l'imaginaire canadien-français : lui aussi a été victime du « fantasme d'Escanaba ». Sa lecture de Gabrielle Roy, reconnaît-il d'ailleurs, est difficilement dissociable de ses travaux des quinze dernières années, et peut-être même de ses propres réflexions sur l'exil : « Peut-être ma lecture de *La route d'Altamont* et du grand voyage continental d'Éveline ne renvoie-t-elle qu'à mes propres fantasmes, qu'à mon propre départ? De quoi t'ennuies-tu, François³²⁰? » C'est également à la lumière « de cette rupture, de ce départ » qu'il explique avoir compris les « textes difficiles » de Jacques Derrida sur la rupture de l'être³²¹. Ainsi, lorsqu'il parle des départs répétés « tant de fois, sur le seuil de la maison, aux limites des villages dépeuplés de la vallée du Saint-Laurent³²² », c'est également (surtout?) de ses propres départs qu'il est question :

Telle est ma culture aujourd'hui, car à mon tour – je ne saurais dire pourquoi – je me suis laissé enraciner dans cet héritage de l'éparpillement, fasciné par la distance que je tenais à habiter comme si elle était un lieu, incapable d'une identité naturalisée et nette³²³.

Le fantasme d'Escanaba est donc marqué par la forte présence d'un discours autobiographique. Ce discours se mêle souvent à la lecture d'autres textes : l'essayiste décrit d'ailleurs l'essai comme un « journal de lectures, fragmentées et irrésistibles, où [il a] pu

³¹⁸ *Le fantasme d'Escanaba*, p. 55-56.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 57.

³²⁰ *Ibid.*, p. 55.

³²¹ *Ibid.*, p. 56.

³²² *Ibid.*, p. 37.

³²³ *Ibid.*, p. 112.

consigner [s]a redécouverte des textes qui ont marqué [s]a propre vie intellectuelle³²⁴ ». En effet, au contraire des *Littératures de l'exiguïté* qui mettait l'accent sur la découverte et la diversité littéraire, *Escanaba* propose plutôt de relire des textes qui – on le devine – ont eu une importance particulière pour l'essayiste, tout particulièrement ceux de Gabrielle Roy et de Patrice Desbiens. Le retour à ces textes qui ont accompagné l'essayiste dans les épreuves marquantes de sa propre vie – départ, exil, deuil – est propice au registre autobiographique. Pour qui a lu l'essai épistolaire *Traversées* (2000), la relecture de Gabrielle Roy proposée dans *Le fantasme d'Escanaba* trahira les mêmes inquiétudes que celles qui sont exprimées dans les lettres traitant de l'identité culturelle des enfants de Paré, nés en Ontario :

Mon retour en Ontario a ramené chez moi un certain malaise. Envers mes enfants surtout, à qui nous enseignons la fidélité à leur langue et à leur culture. Mais où sont cette langue et cette culture dans notre réel immédiat? Est-ce du pur rêve? Un fantasme insaisissable, comme celui que déplorait Gabrielle Roy quand elle se rappelait son père rêveur³²⁵?

Surtout, le personnage d'Ida Papineau – que ses parents ont déposée, en s'exilant aux États-Unis, « au cœur d'un fantasme qui n'était plus le sien³²⁶ » – semble incarner les inquiétudes de Paré, qui remarque que pour ses enfants le Québec n'est plus qu'« un miroitement », « la trace d'un grand amour, d'un désir constant » dont lui seul est « le porteur métonymique » ou « la figure entêtée »³²⁷. Si la question des enfants de l'essayiste est au cœur de *Traversées* (l'essai leur est d'ailleurs dédié), elle n'est toutefois que rarement abordée dans ses autres essais³²⁸.

Enfin, le récit autobiographique de Paré s'attarde brièvement à d'autres rives que celles du Lac Érié. Il s'agit de celles de la Mer du Nord, emblèmes de l'un des textes qui aura

³²⁴ *Ibid.*, p. 170.

³²⁵ *Traversées*, p. 64.

³²⁶ *Le fantasme d'Escanaba*, p. 25.

³²⁷ *Traversées*, p. 124.

³²⁸ Dans *Traversées*, Paré écrit pourtant à François Ouellet : « Voilà! Tu m'as entraîné du côté de mes enfants. Je ne savais pas qu'il y avait tant à dire, même encore maintenant après deux livres et bien des articles. » (p. 124)

eu le plus d'impact dans la vie de l'essayiste : *Les littératures de l'exiguïté*. Paré revient ainsi sur la préface de l'œuvre, transformant le « paysage de sens » en récit :

Le sable cinglait durement nos visages. Nous avançons têtes premières contre l'acharnement du vent. Pourquoi étais-je venu, chercheur, m'installer dans cette ouverture saturée d'espace? J'étais là, à chaque jour, face à la mer [...] Il m'arrivait de marcher jusqu'à l'embouchure du Rhin, m'étonnant chaque fois de ne pouvoir m'aventurer plus loin. [...] Être au bout de la terre habitable m'aura envoûté, dès cet instant. Et, comme les enfants aux chemisiers amples et aux pantalons retroussés du beau roman de Vonne van der Meer, *Eilandgasten*, j'avais trouvé ce que je cherchais dans ces territoires diasporaux des dunes, minces bandes tour à tour habitées, puis délaissées par le regard³²⁹.

2.2 *L'album de l'appartenance et de la désertion*

Le « fantasme d'Escanaba », s'il consiste en un merveilleux miroitement, crée aussi sa part de tristesse : « Le chagrin des départs ne s'est toujours pas estompé », écrit ainsi Paré à propos des migrations qui ont mené à la création des communautés issues de la diaspora québécoise, songeant peut-être également à son propre départ. Ainsi, dans les deux derniers essais, les thèmes de l'absence et de la disparition font contrepoint à l'exaltation du départ. C'est d'ailleurs ce que met en scène le roman de Maurice Henrie, qui raconte la disparition des habitants de la ville d'Espérance, partis un à un vers Escanaba. Comme le remarque Paré, le livre est orphelin de son personnage principal dès ses premières pages : c'est le récit de cette absence – d'abord vécue par la femme d'Antoine, puis par d'autres habitants du village qui ont aussi perdu un être cher – qui est au cœur du roman.

L'avant-dernier chapitre de *La distance habitée*, « L'album de l'appartenance et de la désertion », traite également de l'absence. L'essayiste feuillette les pages d'un album de photographies :

Il arrive souvent que la photographie d'une scène ancienne et primordiale éveille en nous une nostalgie troublante. [...] Voilà, tout à coup, que surgit à la conscience l'image d'une personne que nous avons aimée autrefois, aujourd'hui figée dans le désir et le don de soi. Cette image nous convoque aux temps des commencements. Nous pressant de la rejoindre une fois pour toutes dans l'étrange disparition qui est

³²⁹ *Le fantasme d'Escanaba*, p. 139.

la sienne, cette personne ne s'offre plus que comme un récit ou plutôt la reprise d'un récit trop tôt interrompu³³⁰.

La disparition dont il est question, cette fois, touche intimement l'essayiste :

J'ouvre l'album. Une femme est là, son beau manteau entrouvert dans l'espace ample et le froid. Elle ne parle plus depuis longtemps, car sa voix a été la première emportée dans l'absence. Substituée et trahie. Pourtant cette femme inconsolable, dont j'avais perdu la mémoire, semble encore se tourner vers moi, et je suis dès lors saisi par la violence subtile des choses passées. Ce simple geste d'abandon, cette amitié si fidèlement captée par l'objectif, témoigne de ma présence au même moment. J'étais là. Antécédence même, c'est bien moi que nous ne voyons pas. [...] Qui suis-je, si je ne suis pas la voix qui disparaît à mesure en moi et que la photographie de cette femme retrace? Qui sommes-nous, sinon cette lente dissolution de la présence et ce miroitement des mots³³¹?

Si la description de cette photographie rappelle certes les portraits d'écrivains contemplés dans *Les littératures de l'exiguïté* et *Théories de la fragilité*, les expressions employées (scène ancienne, nostalgie, mémoire) suggèrent qu'il s'agit plutôt d'une photo tirée de son enfance, ou du moins d'une époque très lointaine. Bien que les liens entre l'essayiste et la femme saisie par l'objectif ne soient pas expliqués, l'émotion transmise (ainsi que l'usage du mot « antécédence ») suggère que cette dernière représente une figure maternelle.

Cette scène renvoie également à certaines lectures marquantes de Paré, évoquées dans son œuvre. L'incursion de ce portrait maternel dans l'essai (même s'il ne s'agit que de sa description) rappelle ainsi les premières pages de *Roland Barthes par Roland Barthes*, où sont insérés les portraits des femmes de la famille Barthes. « Ce n'est pas la nostalgie d'un temps heureux qui me tient enchanté devant ces photographies, mais quelque chose de plus trouble³³² », écrivait Barthes, alors que Paré évoque plutôt une « nostalgie troublante³³³ ».

³³⁰ *La distance habitée*, p. 249. Cet extrait a d'abord été publié en 2000 dans la revue de photographie *CV Photo* (« La mémoire et le double », *CV Photo*, n° 53, 2000, p. 5-6.) Il s'agissait à l'origine d'une réflexion croisée au sujet d'un roman d'Amélie Nothomb et d'un essai de Fernand Dumont.

³³¹ *Ibid.*, p. 249.

³³² *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 9.

³³³ *Le fantasme d'Escanaba*, p. 249.

Toutefois, c'est surtout *La chambre claire* qui s'impose comme intertexte, une œuvre sur la photographie et le deuil de la mère :

J'allais ainsi, seul dans l'appartement où elle venait de mourir, regardant sous la lampe, une à une, ces photos de ma mère, cherchant la vérité du visage que j'avais aimé. Et je la découvris. La photographie était très ancienne. Cartonnée, les coins mâchés, d'un sépia pâli, elle montrait à peine deux jeunes enfants debout, formant un groupe, au bout d'un petit pont de bois dans un Jardin d'Hiver au plafond vitré. Ma mère avait alors cinq ans (1898), son frère en avait sept³³⁴.

En sachant que Paré est un grand lecteur de Barthes (surtout du Barthes *autobiographe*³³⁵), il est difficile de ne pas voir son influence dans « L'album de l'appartenance et de la désertion ».

À cause de son « beau manteau entrouvert dans l'espace ample et le froid », la femme décrite sur la photo renvoie également à la mère de Patrice Desbiens telle qu'évoquée dans les poèmes d'*Un pépin de pomme dans un poêle à bois*, dans lesquels le poète est confronté à la disparition de sa mère. Plongé dans son enfance, il évoque cette scène où il accompagne sa mère à un rendez-vous avec un fonctionnaire du bureau du bien-être social de Timmins : « Elle attend son tour/Sous son manteau d'hiver/beaucoup trop grand/elle est petite/toute petite/Elle tient sa sacoche comme/un chat mort sur ses/genoux³³⁶. » La mère, démunie devant le fonctionnaire anglophone, n'arrivera pas à se faire comprendre. Dans *Le fantasme d'Escanaba*, Paré s'intéresse justement à ce texte dans un fragment intitulé « Patrice Desbiens dans les bras de sa mère ». Pour lui, « [l]e fantasme de la distance diasporale sera désormais symbolisé chez Desbiens par le manteau trop grand de la mère et par l'abandon

³³⁴ Roland Barthes, *La chambre claire*, Gallimard, 1980, p. 103 et 106.

³³⁵ Nous avons déjà discuté de l'influence des essais autobiographiques de Barthes dans notre deuxième chapitre (2.1 *Barthes et les siens*). Dans notre premier chapitre, il était également question de l'influence de Roland Barthes par Roland Barthes sur l'écriture de Paré (3. *Une œuvre fragmentaire*).

³³⁶ Patrice Desbiens, *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, Sudbury, Prise de parole, 1995, p. 178. Cité par François Paré, *Le fantasme d'Escanaba*, p. 95.

que cette inadéquation suggère³³⁷ ». Privé de ses attaches, le poète se demande de qui il est « le fils errant³³⁸ ».

Enfin, dans le fragment « Le berceau d'Eugénie Laferrière », Paré fait en quelque sorte la synthèse de tous ces récits de disparition en les recontextualisant dans le récit plus large de l'Histoire :

Elles n'ont laissé aucune trace. De leur itinérance on ne sait pratiquement rien. Pourquoi ont-elles tout quitté? [...] Les sites généalogiques franco-américains sur Internet regorgent aujourd'hui de demandes de renseignements sans réponse, celui-là sur une grand-mère dont on a depuis longtemps perdu la trace entre le Massachussets et le Manitoba, cet autre sur une arrière-grand-mère dont on sait seulement qu'elle orne de son unique prénom la modeste pierre tombale d'un cimetière catholique de Lowell ou de Woonsocket, cet autre encore sur une femme sans âge dont il ne reste plus dans les archives que la date du mariage, comme si sans naissance et sans décès cette inconnue avait émigré une fois pour toutes de son histoire singulière, liée par le départ, le lendemain de ses noces, au seul récit de l'homme³³⁹.

Ce passage évoque à la fois l'histoire des femmes de la famille Papineau et l'extrait où Paré contemple la photographie de la femme au manteau blanc : Eugénie Laferrière, dont le nom n'apparaît nulle part autre que dans le titre du fragment, représente à elle seule toutes ces femmes. Ainsi, le fragment évoque tout à la fois des récits de disparition appartenant à divers registres : celui d'Eugénie, qu'il reste à écrire; ceux de Marie-Antoinette et d'Ida Papineau, déjà écrits; et enfin, celui de la femme au manteau blanc, que l'on devine autobiographique et que seul l'essayiste pourrait raconter³⁴⁰. À ces récits, on pourrait également ajouter celui la

³³⁷ *Le fantasme d'Escanaba*, p. 97.

³³⁸ *Ibid.*, p. 93.

³³⁹ *Ibid.*, p. 130.

³⁴⁰ Sur une note plus biographique, mentionnons que l'article qui contenait originalement « L'album de l'appartenance et de la désertion » a été publié l'année suivant le décès de la mère de Paré (*Traversées*, p. 103 et 106). Peut-être est-ce dans ce contexte de deuil qu'il aura relu *La chambre claire* ou *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, deux œuvres sur la disparition de la mère. La thématique liant origine et figure maternelle dans *La distance habitée* et *Le fantasme d'Escanaba* pourrait ainsi être interprétée à la lumière de cet événement. « Le berceau d'Eugénie Laferrière » évoque également par son titre le recueil *Le tombeau d'Adelina Albert*, que le poète Robert Yergeau a écrit au décès de sa mère. Il en est d'ailleurs question dans *Les littératures de l'exigüité* (« La rupture », p. 178-179).

mère de Patrice Desbiens, dont la migration vers Timmins est ainsi résumée dans *Un pépin de pomme* : « Fleur-Ange Scanlan./Elle est venue de nulle part et/a voyagé volage et village pour/se retrouver/ nulle part³⁴¹. » Tout comme pour Eugénie Laferrière, l'Histoire oubliera peu à peu les détails de sa vie : « Elle ne veut pas d'histoires et/l'histoire ne veut pas d'elle/Elle se marie./Elle fait des enfants./Elle attend. /Elle se répète en attendant/la mort³⁴². »

La distance habitée marque un tournant majeur dans l'œuvre de François Paré. Surtout remarqué pour la qualité de ses propositions théoriques, ce troisième opus témoigne également du désir de l'essayiste d'intégrer des formes fictionnelles et narratives dans l'essai. Si certaines propositions tranchent avec le registre principalement cognitif de l'essai (le chapitre sur la figure parabolique, l'« essai de la route », l'absence du « grand récit » annoncé), c'est qu'elles témoignent justement des tensions entre le discours essayistique et des formes plus narratives, entre le discours du savoir et celui qui est propre à la fiction. On retrouve dans *La distance habitée* un désir manifeste de s'éloigner des formes traditionnelles de la critique littéraire. Cela est particulièrement observable dans le chapitre « Sept figures paraboliques du rassemblement », où l'essayiste réussit à créer une certaine tension narrative en calquant son argumentation sur la structure d'un poème. Puis, dans *Le fantasme d'Escanaba*, Paré propose finalement un récit qui se situe aux frontières génériques de l'essai : celui de la jeune Ida Papineau. Comme s'il ne voulait pas être pris en flagrant délit d'écriture, il joue constamment sur l'ambiguïté qui sépare l'herméneutique de la création littéraire.

L'effacement du registre polémique dans les deux derniers essais correspond enfin avec l'importance grandissante du discours introspectif. Les deux œuvres témoignent également de la construction d'un récit autobiographique. Dans *Le fantasme d'Escanaba*, Paré n'aborde pourtant la question du caractère autobiographique de son œuvre qu'à une seule reprise, évoquant un moment où il songeait « à intercaler [un] fragment plus

³⁴¹ Patrice Desbiens, *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, op. cit., p. 168.

³⁴² *Ibid.*, p. 169.

autobiographique dans une œuvre qui semblait, au premier abord, parler d'autre chose, d'une autre époque même³⁴³ ». Ainsi, dans *La distance habitée* comme dans *Le fantasme d'Escanaba*, le discours autobiographique n'est jamais mis à l'avant-plan. Pourtant, on pourrait voir dans la multiplication des récits d'exil la répétition d'un seul (un récit *matrice*) : celui du départ de l'essayiste. Dans *La route d'Altamont*, l'enfance de Christine est de la même façon bercée par l'histoire, toujours reprise, de l'« émouvant voyage vers l'inconnu » qui a mené sa mère au Manitoba : « En me le narrant, [pense Christine], peut-être épuisait-elle en elle-même cette effarante nostalgie, quand on y pense, que dépose en nous la vie, quelle qu'elle soit³⁴⁴. »

Toutefois, chez Paré cette nostalgie n'est pas associée au voyage, mais à ce qui a précédé la rupture : l'essayiste parle ainsi de sa « nostalgie pour la culture lumineuse de [s]on enfance au Québec³⁴⁵ ». Le thème de la culture d'origine, qui apparaît dans l'œuvre en même temps que s'accroît la présence d'un discours autobiographique, est ainsi lié à cette nostalgie d'un autre temps et d'un autre lieu. La récurrence de la figure de l'orphelin témoigne justement du pouvoir de cette réflexion. Si le thème de l'exil – qui fait écho au départ du Québec de Paré – est au centre de l'essai, notons cependant que celui du retour en est absent : « La distance est bel et bien le lieu d'une domiciliation du fils éperdu, écrit Paré, [...] c'est là qu'il faut continuer à chercher, dans l'éloignement des premiers gestes³⁴⁶. »

³⁴³ *Le fantasme d'Escanaba.*, p. 139.

³⁴⁴ Gabrielle Roy, *La Route d'Altamont*. Montréal, Boréal Compact, 1993 [1966], p. 99.

³⁴⁵ *Le fantasme d'Escanaba*, p. 106.

³⁴⁶ François Paré, « Le fils éperdu », *op. cit.*, p. 189.

CONCLUSION

Il m'est impossible d'envisager l'écriture et la lecture autrement que comme les complémentaires d'une quête à la fois folle et sage, vouée à l'échec et à la trouvaille.

Jacques Brault³⁴⁷

Dans sa préface des *Littératures de l'exiguïté*, Robert Major écrit que, si cet essai constitue « l'œuvre d'un écrivain authentique », c'est d'abord parce que « l'écriture est pour [Paré] instrument de découverte et de connaissance : connaissance de soi, d'abord, et simultanément connaissance du monde, c'est-à-dire du sien et du nôtre³⁴⁸ ». À la lumière de notre étude, nous constatons que ce commentaire s'applique autant à ce premier essai qu'à l'ensemble de l'œuvre : si l'écriture de Paré s'inscrit dans une entreprise de découverte et de transmission de savoir, elle est également alimentée par une réflexion beaucoup plus personnelle sur sa pratique littéraire. C'est grâce à un équilibre fragile entre ces deux quêtes – savoir et écriture – que prend forme l'essai.

Lorsque nous avons entrepris la rédaction de ce mémoire, c'était en partie guidés par notre curiosité envers *Les littératures de l'exiguïté*, sans doute l'essai le plus audacieux de Paré sur le plan formel. Surtout étudié sous un angle théorique, cet ouvrage nous fascinait cependant par son lyrisme ainsi que par son hybridité formelle et discursive. En faire l'étude à la lumière des théories de l'essai nous a permis de mieux comprendre les modalités de cette hybridité : à mi-chemin entre essai littéraire et article universitaire, l'œuvre arrive à transmettre un savoir en créant un équilibre entre les registres cognitif, polémique et introspectif. Ces différents registres permettent à l'essayiste d'emprunter diverses postures,

³⁴⁷ Jacques Brault, « Mûrir et mourir », dans *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal, 1989, p. 48.

³⁴⁸ Robert Major, « L'intellectuel comme marginal et résistant », *op. cit.*, p. 8.

notamment celles de spécialiste et de témoin. L'étude de l'œuvre en regard des théories de l'essai révèle la connaissance profonde de Paré pour ce genre littéraire dont il s'approprie plusieurs caractéristiques : style digressif, pensée circulaire, hétérogénéité des types de discours, etc. Jouant avec les différents paramètres de l'essai, il arrive ainsi à construire une œuvre qui non seulement communique un savoir, mais tente également de convaincre le lecteur d'adhérer à sa thèse. En cours de travail, nous avons également pris conscience de l'importance du registre polémique de l'essai : parfois difficile à dissocier d'une réflexion plus introspective, la rhétorique victimaire employée par Paré constitue l'une des « feintes » les plus intéressantes. Enfin, les figures de l'écriture abondent dans *Les littératures de l'exiguïté*, laissant entrevoir des ambitions littéraires qui seront révélées dans *Théories de la fragilité*. À ce titre, la forme fragmentaire – qui évoque le journal – permet la multiplication des mises en scène littéraires. La première phrase de l'essai, « J'écris ce livre face à la mer », est symbolique de l'importance du thème de l'écriture dans les œuvres à venir.

Les critiques qui n'ont vu dans *Théories de la fragilité* que la continuité des *Littératures de l'exiguïté* auront eu tort. Si, sur le plan théorique, l'essai n'aborde effectivement pas de concepts nouveaux, il s'agit d'une œuvre infiniment plus personnelle que la première, dans laquelle le registre polémique s'efface au profit d'une pensée plus intime et d'une double réflexion sur l'identité et l'écriture. Dans le premier essai, l'appartenance de l'essayiste à la communauté de l'exiguïté était non équivoque : « J'appartiens génétiquement à cette inquiétude, écrivait-il. Depuis une éternité, me semble-t-il, parfois³⁴⁹. » Dans *Théories de la fragilité*, au contraire, l'identité de l'auteur semble être, bien malgré lui, remise en question. Assis à son bureau de travail, il n'essaie pas seulement d'écrire, mais également de tracer les embranchements d'un arbre généalogique qui prend racine en Ontario français; en convoquant les écrivains qui ont marqué la littérature franco-ontarienne et en s'inscrivant dans un rapport de filiation avec eux, il tente de trouver sa place dans le champ littéraire. Toutefois, l'incapacité d'écrire place Paré dans une position incertaine : la fragilité qui définit les écrivains dont traite l'essai – Gabrielle Roy, André Païement, Robert Dickson – définit également sa propre pratique littéraire. Dans l'introduction de ce mémoire, nous écrivions

³⁴⁹ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 72.

vouloir cerner la posture de l'essayiste et la façon dont il conçoit sa place et celle de son œuvre dans le champ littéraire. Or, comme nous l'avons découvert au cours de notre étude, il s'agit précisément là d'une question qu'il se pose lui-même. Dans *Théories de la fragilité*, surtout, ce questionnement est central : lorsqu'il affirme ne pas être un écrivain, Paré semble plutôt (se) demander « Suis-je un écrivain ? » S'il n'a aucun mal à adopter la posture de l'intellectuel – nous l'avons vu, celle-ci est complémentaire avec celle du militant –, il hésite toutefois devant celle de l'écrivain, à la fois objet du désir et de tergiversations sans fin.

En cours de réflexion, nous avons également découvert que si certains écrivains évoqués dans *Théories de la fragilité* incarnent pour Paré un « fantasme d'écrivain », leurs œuvres jouent également un rôle important dans le texte même de l'essai. Certaines d'entre elles réapparaissent en effet comme intertexte dans les essais suivants. Tout au long de ce mémoire, nous avons ainsi noté l'influence de certains textes marquants sur l'œuvre de Paré. Parmi ceux-ci, les derniers essais de Barthes, la poésie de Patrice Desbiens et l'œuvre de Gabrielle Roy. Alors que certains font l'objet d'une lecture explicite, d'autres apparaissent plutôt comme intertexte. Par exemple, dans le dernier chapitre de *Théories de la fragilité*, le titre emprunté à Patrice Desbiens souligne la présence d'un texte tiers qui n'a pas été autrement annoncé. Apparaissant dans les moments plus narratifs de l'œuvre, ces intertextes ne semblent pas s'inscrire dans le discours critique; en fait, s'ils témoignent de l'influence de ces auteurs sur le travail de Paré, nous croyons surtout qu'ils sont symptomatiques d'un discours autobiographique qui peine à s'assumer. Entre herméneutique et récit, l'essai se situe toujours à la frontière séparant *lecture* et *écriture*; c'est dans cet interstice entre les figures de lecteur (de l'intellectuel, du professeur) et de l'écrivain que Paré navigue³⁵⁰.

³⁵⁰ Cette « pudeur autobiographique » rappelle certains textes essayistiques de Jacques Brault. Dans « Petite suite Émilienne », par exemple, le prénom « Emily » sert de fil conducteur à une réflexion sur les œuvres d'Emily Dickinson et d'Emily Brontë. Dans les dernières lignes du texte, cependant, surgit l'image de la mère de l'essayiste, Émilienne : « Lorsqu'un jour m'arriva une lettre portant un timbre à [l'effigie d'Emily Dickinson], j'eus besoin de m'asseoir, tant l'illusion s'imposait que je tenais entre mes mains le portrait de ma mère avant son mariage [...]. Emily lui ressemble, oui, elle a le visage d'amoureuse morte-née de ma mère, Émilienne qui m'aimait tant – malgré elle, malgré moi. » (Jacques Brault, « Petite suite Émilienne », dans *La poussière du chemin*, op. cit., p. 133.) Alliée au titre de l'essai, cette chute inattendue suggère que c'est autant (sinon plus) l'image de sa mère que celle de Dickinson que Brault avait en tête en écrivant le texte.

Ainsi, chez Paré, le récit autobiographique s'inscrit en filigrane derrière certains intertextes. La présence d'un intertexte du deuil – *La chambre claire, Un pépin de pomme sur un poêle à bois* – dans *La distance habitée* et *Le fantasme d'Escanaba* témoigne en ce sens de la construction d'un autre récit, autobiographique celui-là. La thématique liant origine et figure maternelle dans les deux essais pourrait ainsi être interprétée à la lumière d'un deuil personnel – celui de la mère – dont il est brièvement question dans *Traversées*. À propos de la coïncidence entre le jour des funérailles et celui de la Saint-Jean-Baptiste, Paré écrit :

J'y voyais, transposé, mon attachement à une culture et à une histoire, que le corps sans vie de ma mère ne faisait que renforcer. Autant j'aime les dérives et les marges (c'est bien dans les lieux frontaliers que je suis le plus fébrile), autant il me sera toujours impossible d'acquiescer à un reniement de l'origine dont ma participation à une culture-mère (je pèse bien mes mots ici!) serait ultimement le prix³⁵¹.

Cet extrait, loin d'être anecdotique, montre bien le type de lien établi entre la figure maternelle et la culture d'origine. La figure de l'enfant – qui s'incarne surtout dans les intertextes de Desbiens et de Roy – trouve ainsi sa signification. L'étude chronologique des lectures que fait Paré de Desbiens révélerait sans doute un changement dans les thèmes relevés au fil des années : d'abord intéressé par celui de la dépossession, l'essayiste découvre plus tard la beauté des textes plus autobiographiques. Dans *Le fantasme d'Escanaba*, il est d'ailleurs question pour la première fois des essais de Jacques Brault, tout particulièrement de certains textes plus autobiographiques tirés de *La poussière du chemin*. La citation de Brault qui ouvre le fragment « Rosemont Blues » est d'ailleurs révélatrice de ce que Paré trouve chez l'essayiste : « Je me rappelle un coin de rue désert, un matin d'été à Montréal, dans le quartier Rosemont. Tombé de mon enfance sous le soleil, j'ai quinze ans. Je ne me sens plus le fils de personne. Je suis pauvre, et surtout de langage³⁵². »

³⁵¹ *Traversée*, op. cit., p. 106.

³⁵² Jacques Brault, op. cit., p. 40. Cité par François Paré, « Rosemont Blues », dans *Le fantasme d'Escanaba*, p. 67-86.

Dans un article sur l'œuvre de l'écrivain français Pierre Michon, Geneviève Noiray utilise la figure de l'oblique afin de décrire la posture de l'auteur. À propos de *Vies minuscules*³⁵³, elle écrit :

Dans cette entreprise aux marges de la nouvelle et de l'autobiographie, Michon se saisit et *se construit de biais*; il multiplie les miroirs pour peindre son infirmité à écrire et *se poste à l'oblique des traditions*, peut-être par angoisse de s'y confronter, par indifférence à des formes établies, par besoin congénital de l'arrachement³⁵⁴.

En racontant son histoire à travers celle des autres, Paré se construit lui aussi *de biais*; le récit de son désir d'écrire est également, comme celui de Michon, objet de multiples mises en scène. Mais surtout, c'est avec cette posture oblique en tête qu'on peut envisager à la fois l'hybridité de l'œuvre de François Paré – à l'oblique des traditions (et des genres) littéraires – et son rapport conflictuel à la figure d'écrivain. Car si l'hybridité générique que permet l'essai est comparable à une « clé, empruntée pour l'occasion, [qui lui] ouvre toutes les portes³⁵⁵ », elle place également l'essayiste dans une position marginale dans le champ littéraire. Dans *Théories de la fragilité*, Paré n'arrive ainsi pas à trouver sa place dans la représentation verticale du champ qu'il a lui-même créée, dominée par un imaginaire de la filiation littéraire³⁵⁶.

Il importe toutefois de ne pas réduire l'incursion du narratif dans l'œuvre au simple discours autobiographique. À partir de *La distance habitée*, il est indéniable qu'un projet littéraire prend forme – l'« essai de la route » –, nourri par un imaginaire qui prend ses modèles dans la fiction : « Le lecteur aura affaire à un essai de la route, comme on aime le dire de certains romans d'une Amérique diasporale et plurilingue³⁵⁷ » écrivait Paré. Nous

³⁵³ Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.

³⁵⁴ Geneviève Noiray, « *Vies minuscules* : une poétique oblique de la nouvelle autobiographique », dans *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres du Moyen Âge à nos jours*, Vincent Engel et Michel Guissard (dir.), Actes du colloque de Metz, 1996, p. 298. L'italique est de nous.

³⁵⁵ *Les littératures de l'exiguïté*, p. 69.

³⁵⁶ Peut-être est-ce sous cet angle qu'il faudrait interpréter le titre donné par Paré à la postface du recueil-hommage *Habiter la distance* (op. cit.) : « Le fils éperdu ».

³⁵⁷ *La distance habitée*, p. 9.

avons déjà remarqué certaines ressemblances entre *Volkswagen Blues* et *Le fantasme d'Escanaba*, deux œuvres fascinées par le territoire. Les deux offrent également une certaine symétrie du point de vue formel : la première est un roman qui tend vers l'essai, et la deuxième un essai qui incorpore certains éléments de fiction. Cette littérature *de la trace* évoquée par Paré, à laquelle appartient le récit d'Ilda Papineau, résonne également dans des textes beaucoup plus récents que celui de Poulin – pensons notamment à *Nikolski* (2005) et à *Vandal Love ou Perdus en Amérique* (2006), deux romans qui revisitent l'imaginaire territorial de l'Amérique francophone³⁵⁸. Nous espérons que l'intérêt croissant des chercheurs pour ce corpus – pensons aux recherches de Jean Morency³⁵⁹ – mènera à la relecture du *Fantasme d'Escanaba*, un essai qui, malgré sa grande originalité, n'a pas joui de la même attention critique que les autres.

Enfin, si les quatre essais que nous avons étudiés forment ensemble une œuvre complète et autonome – possédant ses propres codes et réseaux de sens –, nous espérons tout de même que Paré persistera dans l'écriture, continuant le mouvement amorcé vers une pratique plus narrative. Dans son dernier essai, il annonce d'ailleurs son projet de « longer les rives des Grands Lacs vers la tête du Lac Supérieur et du Lac Michigan, voir où [l'] itinérance a pris forme, à Marquette, à Escanaba, à Eau Claire, à Fond du Lac [...] pour que soient jetées les bases d'une histoire exhaustive des diasporas québécoises³⁶⁰ ». L'aspect romanesque de ce voyage inspire sans doute Paré, pour qui ces routes évoquent pêle-mêle les personnages de Jacques Poulin, Jack Kerouac, Cormac McCarthy, Tony Morrison et Gabrielle Roy³⁶¹, autant de figures romanesques qui ressurgiront sans doute au moment de l'écriture.

³⁵⁸ Nicolas Dickner, *Nikolski*, Québec, Alto, 2005; D. Y. Béchard, *Vandal Love ou Perdus en Amérique*, Montréal, Québec Amérique, 2008.

³⁵⁹ Voir Jean Morency, « Dérives spatiales et mouvances langagières : les romanciers contemporaines et l'Amérique canadienne-française », *Francophonies d'Amérique*, n° 26, automne 2008, p. 27-39; Jean Morency et Jimmy Thibault (dir.), « Les fictions de la Franco-Américanité », *Quebec Studies*, vol. 53 (mars 2012).

³⁶⁰ *Le fantasme d'Escanaba*, p. 171.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 38.

À ces figures de voyageurs, nous nous permettrons enfin d'ajouter celle du Survenant, telle que réinterprétée par Paré dans *Le fantasme d'Escanaba*. Dans un passage audacieux à propos du fantasme à la source d'une diaspora canadienne-française, il écrit :

Le survenant n'était plus alors cet homme qui, venu d'ailleurs, brisait de son rire fracassant l'étroitesse du village québécois. Le survenant c'était le Québec, ces villageois et villageoises, partis un à un, comme en une irradiation spontanée, jouer ailleurs la leçon de la survenance, car la culture québécoise ne cessait de faire miroiter le spectacle des espaces plus grands qu'elle³⁶².

Du Québec à Buffalo, puis du Sud de l'Ontario aux Pays-Bas, François Paré a lui aussi joué la survenance. C'est ce parcours que racontent ses essais, qui, tout en étant empreints de nostalgie et de tristesse, célèbrent surtout la beauté et la résilience de ces (petites) cultures qui ont su l'éblouir.

³⁶² *Ibid.*, p. 107.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Paré, François. *Le fantasme d'Escanaba*, essai, Québec, Nota Bene, coll. « Les conférences publiques de la CEFAN », 2007, 184 p.

_____. *La distance habitée*, essai, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2003, 277 p.

_____. *Théories de la fragilité*, essai, Ottawa, Le Nordir, 1994, 156 p.

_____. *Les littératures de l'exiguïté*, essai, 3^e éd., Ottawa, Le Nordir, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2001 [1992], 230 p.

Corpus secondaire

Ouellet, François, et François Paré. *Traversées*, lettres, Ottawa, Le Nordir, 2000, 179 p.

Paré, François. « Le fils éperdu », Postface, dans Hotte, Lucie, et Guy Poirier (dir.), *Habiter la distance. Études en marge de La distance habitée*, Sudbury, Prise de parole, 2009, p. 183-189.

Œuvres littéraires

Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, 192 p.

_____. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, 243 p.

Braut, Jacques. *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal, 1989, 249 p.

Desbiens, Patrice. *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, Sudbury, Prise de parole, 1995, 205 p.

_____. *L'espace qui reste*, Sudbury, Prise de parole, 1979, 259 p.

Hémon, Louis. *Marie Chapdelaine*, Montréal, Fides/Bibliothèque québécoise, 1990 [1916], 203 p.

Henrie, Maurice. *Une ville lointaine*, Québec, L'instant Même, 2001, 289 p.

Nepveu, Pierre. *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, 1998, 378 p.

_____. *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, 243 p.

Poulin, Jacques. *Volkswagen Blues*, Montréal, Lemeac, 1988, 323 p.

Roy, Gabrielle. *La détresse et l'enchantement*, autobiographie, Montréal, Boréal, 1988, 505 p.

Yergeau, Robert. *Le tombeau d'Adelina Albert*, Montréal, Noroît, 1987, 68 p.

Articles et ouvrages de référence

Audet, René. « La fiction au péril de l'essai? Prolégomènes à une étude de la dialectique entre narrativité et fictionnalité », *Protée*, vol. 34, 2006, p. 193-207.

_____. « Tectonique essayistique : raconter le lieu dans l'essai contemporain », *Études littéraires*, vol. 37, n°1, 2005, p. 119-131.

_____. « La fiction à l'essai », colloque en ligne Fabula « Frontières de la fiction », <http://www.fabula.org>, décembre 1999 - février 2000.

Barthes, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 1-27.

_____. « Écrivains et écrivains », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1998 [1964], p. 150-156.

Beaudoin, Réjean. « L'invitation au retour », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n°19, 2009, p. 197-204.

Belleau, André. « Approches et situation de l'essai québécois », *Voix et images*, vol. 5, n° 3, 1984, p. 537-543.

_____. « Petite essayistique », *Liberté*, vol. 25, n° 6 (150), 1983, p. 7-11.

_____. « L'Allemagne comme lointain et comme profondeur », *Liberté*, vol. 24, n°5, 1982, p. 30-39.

Clément, Anne-Marie, Robert Dion et Frances Fortier. « L'architecte du lisible : lecture de *L'écologie du réel* de Pierre Nepveu », *Tangence*, n° 51, 1996, p. 123-143.

- De Obaldia, Claire. *The Essayistic Spirit : Literature, Modern Criticism, and the Essay*, Oxford, Clarendon Press, 1995, 324 p.
- Dion, Robert. « La narrativité critique », *Études littéraires*, vol. 30, n°3, 1998, p. 77-90.
- _____. « Critique universitaire et critique d'écrivain. Le Cas d'André Brochu », *Études littéraires*, vol. 25, n° 1-2, 1992, p. 193-203.
- Dorais, Fernand. *Entre Montréal ... et Sudbury, Pré-textes pour une francophonie ontarienne*, Sudbury, Prise de Parole, 1984, 165 p.
- Doyon-Gosselin, Benoit. « Le fantasme de François Paré », *Liaison*, n°139, 2008, p. 64-65.
- Hotte, Lucie. « L'écrivain franco-ontarien entre le fantasme et le mythe », *Tangence*, n°56, 1997, p. 26-39.
- LeBel, Marie. « Écrire comme si... Postures des intellectuels et formes de l'engagement », chapitre dans « Prise de parole et modes de l'engagement intellectuel dans le Nouvel Ontario : 1970-1995 », Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2010, 494 p.
- Leclerc, Catherine. « L'Acadie (s')éclate-t-elle à Moncton. Notes sur le chiac et la distance habitée », dans Lucie Hotte et Guy Poirier (dir.), *Habiter la distance. Études en marge de La distance habitée*, Sudbury, Prise de parole, 2009, p. 15-36.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975], 382 p.
- Louder, Dean, Jean Morisset et Eric Waddell (dir.) *Visions et visages de la franco-amérique*, Québec, Septentrion. 2001, 346 p.
- Major, Robert. « La création dans les marges francophones », *Liaison*, n° 85, 1996, p. 19-23.
- _____. « Fragilité et inquiétudes pérennes », *Voix et Images*, vol. 21, n° 1, 1995, p. 158-165.
- _____. « De la marge et des marginaux », *Voix et Images*, vol. 18, n° 3, 1993, p. 580-589.
- _____. « L'intellectuel comme marginal et résistant », Préface, dans François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, 1992, p. 1-16.
- Michaud, Ginette. *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989, 320 p.
- _____. « Fragment et dictionnaire : autour de l'écriture abécédaire de Barthes », *Études françaises*, vol. 18, n° 3, 1982, p. 59-80.

Morency, Jean, et Jimmy Thibeault (dir.), « Les fictions de la Franco-Américanité », *Quebec Studies*, vol. 53, 2012, 181 p.

Morency, Jean. « Dérives spatiales et mouvances langagières : les romanciers contemporains et l'Amérique canadienne-française », *Francophonies d'Amérique*, n° 26, automne 2008, p. 27-39.

Nepveu, Pierre. « Narrations du monde actuel », dans *Lecture des lieux : essais*, Montréal, Boréal, 2004, p. 195-205.

Noiray, Geneviève. « *Vies minuscules* : une poétique oblique de la nouvelle autobiographique », dans *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres du Moyen Âge à nos jours*, Vincent Engel et Michel Guissard (dir.), Actes du colloque de Metz, juin 1996, p. 289-300.

Ouellet, François. « L'héroïsme de la marge. Les essais de François Paré », *Tangence*, n° 56, 1997, p. 40-65.

Paquette, Jean-Marcel. *Pensées, passions et proses*, Montréal, Hexagone, 1992, 399 p.

Paquin, Jacques. « L'écriture de la vie pensée », *Voix et Images*, vol. 20, n° 2, (59), 1995, p. 459-463.

Paré, François. « La normalisation du corpus franco-ontarien », dans Ali Reguigui et Hédi Bouraoui (dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, 2007, p. 91-105.

_____. « L'institution littéraire franco-ontarienne et son rapport à la construction identitaire des Franco-Ontariens », dans *La question identitaire au Canada francophone. Récits, parcours, enjeux, hors-lieux*, Jocelyn Létourneau (dir.), Québec, Presses de l'Université Laval, 1994, p. 45-62.

_____. « Fernand Dorais, hypnotiseur et illusionniste », *LittéRéalité*, vol. IV, n°1, 1992, p. 27-28.

Petillon, Pierre-Yves. *La grand route. Espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, 1979, 253 p.

Riendeau, Pascal. « La rencontre du savoir et du soi dans l'essai », *Études littéraires*, vol. 37, n° 1, 2005, p. 91-103.

_____. « De la fiction de soi à l'oubli de soi. Stratégies de l'essai contemporain chez Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault », Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2000, 284 p.

- Robin, Régine. *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ, 1997, 302 p.
- Saint-Pierre, Téléphore. *Histoire des Canadiens français du Michigan et du comté d'Essex, Ontario*, Québec, Septentrion, 2000 [1895], 348 p.
- Savard, Pierre. *Les Franco-ontariens à l'heure de l'indépendance*, Sudbury, Institut franco-ontarien, 1978, 106 p.
- Schlanger, Judith. « Langage intellectuel, langage métaphorique », *Littérature*, n° 29, février 1978, p. 21-37.
- Terrasse, Jean. *Rhétorique de l'essai littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1977, 156 p.
- Tremblay, Gaston. *Prendre la parole. Le journal de bord du grand CANO*, Ottawa, Nordir, 1996, 330 p.
- Vercier, Bruno et Jacques Lecarme. « L'essai et la critique », dans *La littérature en France depuis 1968*, Paris, Bordas, 1982, p. 215-229.
- Vigneault, Robert. *Dialogue sur l'essai et la culture*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, 75 p.
- _____. *L'écriture de l'essai*, Montréal, Hexagone, 1994, 330 p.